



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Kontroverse Literatur

-

Diskurse um Plagiat, Pornografie und Persönlichkeitsrecht

Verfasserin

Kim Sharon Koran

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Dr. Ernst Grabovszki

Ich danke

Meiner Familie für alles – unter anderem dafür, dass der Ausdruck „ewiger Student“ nicht so oft fiel, wie er durchaus hätte fallen können.

Manuela und Judith dafür, dass sie die zahllosen Stunden in stickigen Hörsälen erträglich machten und für die vielen Cafés, die wir, statt in Vorlesungen zu sitzen, getrunken haben.

Meinem Betreuer Dr. Ernst Grabovszki für die stoische Gelassenheit, mit der er wenig vernünftige, aber umso spontanere Planänderungen über sich ergehen ließ und mich zurückpiff, wenn ich drohte, mich im Themen-Dickicht zu verirren.

Inhaltsverzeichnis

A) Einleitung	S. 8
1. Zur Theorie des literarischen Skandals	S. 9
2. Zur Unvereinbarkeit von Kunst und Recht	S. 10
B) Porno oder Poesie? Henry Millers <i>Opus Pistorum</i> im zensorischen Kreuzfeuer	S. 14
1. Theoretische Grundlagen	S. 14
1.1. Der schmale Grat zwischen Pornografie und Erotik	S. 14
1.2. Pornografie und Justiz	S. 16
1.3. Pornografie aus literaturtheoretischer Sicht	S. 19
2. <i>Opus Pistorum</i>	S. 27
2.1. Henry Millers Leben und Werk	S. 27
2.2. Entstehungsgeschichte und Autorenfrage	S. 28
2.3. Der Prozess	S. 30
2.4. <i>Opus Pistorum</i> in den Medien	S. 32
2.5. <i>Opus Pistorum</i> – Porno oder Poesie?	S. 35
C) Maxim Billers <i>Esra</i> – Literatur zwischen Schlüsselroman und Persönlichkeitsrecht	S. 41
1. Theoretische Grundlagen	S. 41
1.1. Der gesetzlich geregelte Schutz der Persönlichkeitsrechte	S. 41
1.2. Der literarische Diskurs	S. 45
1.2.1. Fakt und Fiktion	S. 45
1.2.2. Der Schlüsselroman	S. 47
1.2.3. Eine essayistische Rechtfertigung: Thomas Manns <i>Bilse und ich</i>	S. 48
2. <i>Esra</i>	S. 50
2.1. Maxim Biller und <i>Esra</i>	S. 50
2.2. <i>Esra</i> und Biller vor Gericht	S. 54
2.2.1. Das Buchverbot	S. 54
2.2.2. Der Schadensersatzprozess	S. 58
2.3. Die Problematik der Analogien	S. 59
2.3.1. Maxim vs. Adam	S. 60
2.3.2. Ayşe vs. Esra	S. 60
2.3.3. Birsal vs. Lale	S. 61
2.4. <i>Esra</i> in den Medien	S. 62
2.5. <i>Esra</i> und die Wirklichkeit	S. 66

D) Nabokov und der Plagiatsvorwurf als medialer Skandal	S. 73
1. Theoretische Grundlagen	S. 73
1.1. Das Plagiat	S. 73
1.2. Das Urheberrecht	S. 74
1.3. Doppelschöpfung und Kryptomnesie	S. 78
1.4. Intertextualität	S. 79
2. Vladimir Nabokov vs. Heinz von Lichberg	S. 85
2.1. Zur Entstehung und Veröffentlichung von Nabokovs <i>Lolita</i>	S. 85
2.2. Lichberg und <i>Lolita</i>	S. 87
2.3. <i>Lolita</i> vs. <i>Lolita</i>	S. 88
2.4. Maar vs. Zimmer	S. 91
2.5. <i>Lolita</i> in den Medien	S. 95
2.6. Nabokov ein Plagiator? – Rekonstruktion eines Skandals	S. 97
E) Nachwort	S. 104
F) Bibliografie	S. 106

Siglen und Abkürzungen:

Chatterley: Lawrence, D.H.: Lady Chatterley's Lover. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited 2007

Esra: Biller, Maxim: Esra. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003

Lichberg: Lichberg, Heinz von: Lolita. In: Maar, Michael: Lolita und der deutsche Leutnant. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005

Nabokov: Nabokov, Vladimir: The Annotated Lolita. Revised and updated. Ed., with pref., introd., and notes by Alfred Appel, Jr. New York [u.a.]: Vintage Books 1991

Opus: Miller, Henry: Under the Roofs of Paris. Originally published under the title of *Opus Pistorum*. New York: Grove Press 1985

NJW: Neue Juristische Wochenschrift

NJW-RR: Neue Juristische Wochenschrift Rechtsprechungs-Report

ZUM: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht

FAZ: Frankfurter Allgemeine Zeitung

NZZ: Neue Zürcher Zeitung

taz: die tageszeitung

*There is no such thing as a moral or an immoral book.
Books are well written, or badly written. That is all.*

- Oscar Wilde (The Picture of Dorian Gray)

A) Einleitung

Literatur ist seit ihren Anfängen in Konflikte und Kontroversen verwickelt: Wo jemand etwas schreibt, gibt es Zündstoff, ob es nun um zu Papier gebrachte ketzerische Gedanken, die es zu unterbinden gilt, geht, um die Sittlichkeit untergrabende Werke oder um Ideenraub.

Der dieser Arbeit zugrundeliegende Gedanke dreht sich um die Frage, innerhalb welchen theoretischen Kontextes Literatur skandalisiert wird. In diesem konkreten Fall geht es um drei Werke aus unterschiedlichen thematischen Bereichen, jedes mit eigenem Konfrontationspotential, das mal mehr, mal weniger folgenreich, in jedem Fall jedoch kontrovers diskutiert wurde; vor der näheren Ausführung eines exemplarischen Beispiels aus der jüngsten (Literatur)Geschichte erfolgt dabei eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Wechselspiel aus Text und Kontext, die den Rahmen für die Aufbereitung der Skandale schafft.

Den ersten Bereich bildet hier die seit Jahrhunderten in juristische Konflikte verwickelte pornografische Literatur, die heutzutage als historisches Phänomen betrachtet werden mag, doch noch vor wenigen Jahrzehnten die Gerichte aller Welt beschäftigte. Ihr Vertreter in dieser Arbeit ist Henry Millers vornehmlich juristisch skandalisiertes Werk *Opus Pistorum*, das nach einführenden Erläuterungen zu juristischen und literaturtheoretischen Pornografie-Bewertungen auf seine Position in diesem Gefüge hin untersucht wird.

Den nächsten Bereich bildet, ausgehend von Maxim Billers *Esra*, der Diskurs um die literarische Verletzung des Persönlichkeitsrechts. Auf eine Auflistung der wichtigsten Gesetze zu seinem Schutze folgt eine Erläuterung zum Unterschied zwischen faktualer und fiktionaler Erzählung sowie zum Schlüsselroman, als der *Esra* immer wieder – auch trotz Billers ausdrücklicher Distanzierung von diesem Begriff¹ – bezeichnet und rezipiert wird.

Zuletzt geht es um Nabokovs *Lolita*; in diesem Falle liegt das Skandalon jedoch nicht im bereits vielfach diskutierten Thema der Pädophilie, sondern in der 2004 vom Literaturwissenschaftler Michael Maar entfachten Plagiats-Debatte. Der dieses Kapitel abschließenden Untersuchung, ob Nabokovs *Lolita* tatsächlich als Plagiat von Heinz von Lichbergs weitestgehend unbekannter, gleichnamiger Novelle klassifiziert werden

¹ Vgl. Biller, Maxim: Stellungnahme zum Prozess um *Esra*. Verfasst für das Landgericht München. Eingesehen unter: <http://volltext.net/magazin/magazindetail/article/160/> am 24. November 2010.

kann, liegen Erläuterungen zum Plagiatsbegriff und dem Urheberrecht sowie ihrem Verhältnis zur Intertextualität zugrunde.

Zuvor muss jedoch das Spannungsfeld zwischen Kunst und Gesetzen untersucht und die Frage behandelt werden, wie Kunst juristisch verstanden wird und welche die Kunstfreiheit einengende Schranken es gibt. Deswegen folgt nach einer Auseinandersetzung mit der Theorie des Skandals eine Vorbemerkung zum konfliktreichen Verhältnis von Kunst- und Meinungsfreiheit.

1. Zur Theorie des literarischen Skandals

Wer entscheidet über den Skandalwert eines Werkes? Staatsanwälte, die eingreifen, sobald das öffentliche Moralempfinden als gefährdet angesehen wird, Privatpersonen, die ihre persönlichen Rechte verteidigen wollen oder sensationslüsterne Kulturredakteure, die durch reißerische Schlagzeilen die Auflage steigern wollen? Oder das Volk, die breite Masse der Leser, die das, „was ästhetisch gemeint ist, moralisch [beurteilt]“²?

Zuallererst sei angemerkt, dass literarische Skandale heutzutage nicht mehr so leicht zu provozieren sind wie noch vor einigen Jahrzehnten: „Die Tabuswellen für Pornografie und Blasphemie sind derart gesunken, dass es heute gehöriger Anstrengung bedarf, um das saturierte, gleichgültige westeuropäische Gemüt zu erschüttern.“³

Seit der faktischen Abschaffung der Zensur sind es meist Privatpersonen, die sich durch ein Werk verunglimpft fühlen und deswegen gerichtlich dagegen vorgehen, außerdem gibt es staatliche Kontrollorgane, die auf Basis des Jugendschutzes pornografische oder gewaltverherrlichende Werke aus dem Verkehr ziehen können – dazu muss allerdings erst ein Antrag auf Indizierung gestellt werden. Ein wesentlicher Faktor, der das Spektrum der Skandalauslöser abdeckt, sind Autoren und Verleger selbst, die genau wissen, „welche Themen skandalträchtig sind“⁴ und wie man sie richtig vermarktet. Da die Akteure im literarischen Feld unter anderem auch nach ökonomischem Kapital streben, könnte sich der Eindruck aufdrängen, ein Skandal nütze Autoren und Verlagen nicht zuletzt in finanzieller Hinsicht; Charlotte Roches *Feuchtgebiete* dominierte die

² Ladenthin, Volker: Literatur als Skandal. S. 26. In: Neuhaus, Stefan; Holzner, Johann (Hrsg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. S. 19-28.

³ Moritz, Rainer: Wer treibt die Sau durchs Dorf? Literaturskandale als Marketinginstrument. S. 56. In: Neuhaus; Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. S. 54-62.

⁴ Moritz, Rainer: Wer treibt die Sau durchs Dorf? S. 56.

Bestseller-Listen wohl nicht alleine wegen des hohen Grades an Literarizität. Skandalwerke verkaufen sich gut, und feuilletonistische Verrisse sowie Mund-zu-Mund-Propaganda können durchaus als Garant für einen Verkaufserfolg fungieren. Können, wohlgemerkt. Was die drei in dieser Arbeit behandelten Fälle angeht, so haben die Autoren ihr ökonomisches Kapital aus anderen Quellen bezogen; Henry Miller verkaufte die Rechte an *Opus Pistorum* für bloß einen Dollar pro Seite, Maxim Billers *Esra* ist verboten, und obwohl der Preis auf der Amazon-Plattform Marketplace aktuell zwischen 250€ und 800€ beträgt⁵, für gebrauchte Exemplare wohlgemerkt, so sind es doch nur die jeweiligen Verkäufer, die Kapital anhäufen, denn Biller selbst kann daraus keinen Profit mehr schlagen. Auch im Falle der beiden *Lolitas* kann nicht von ökonomischem Kapital die Rede sein; zum einen schlug der Skandal seine Wellen bloß innerhalb der Literaturwissenschaft und Feuilletons, zum anderen hatte er keine Auswirkungen auf die Verkaufszahlen.

Es ist nicht zuletzt auch relevant, inwieweit ein provozierter Skandal mit der medialen Präsenz des Autors zu tun hat. Dabei steht vor allem die Frage im Vordergrund, ob ein Autor im literarischen Feld bereits symbolisches Kapital akkumuliert hat, sich also einen – optimalerweise guten – Ruf erarbeitet hat, an dem nun gerüttelt werden kann.

Einen weiteren Faktor stellt die Frage danach dar, ob ein Skandal durch einen die Gemüter erregenden Inhalt Publicity erregt, oder ob die Skandalisierung von ‚außen‘ stattfand, indem etwa Klagen oder Indizierungen den Stein des Anstoßes gaben. Natürlich gehen auch solche rechtlichen Schritte mit dem Inhalt eines Werkes einher – man denke in diesem Zusammenhang an Klagen wegen Verletzung des Persönlichkeitsrechts – allerdings ist dieser Inhalt, was seinen Skandalwert angeht, naturgemäß nur für den Verleumdeten selbst von Interesse.

2. Unvereinbarkeit von Kunst und Justiz?

Obwohl die Zensur inzwischen weitestgehend als abgeschafft gilt, ist es aufgrund verschiedener rechtlicher Grundlagen durchaus noch möglich, Prohibitiv- oder Nachzensur auszuüben. Die verfassungsrechtlich garantierte Kunstfreiheit unterliegt Schranken, Kunst ist also frei, solange sie nicht mit anderen Grundrechten kollidiert; sie findet ihre Grenzen vor dem Schutz der Menschenwürde, der Intimsphäre oder dem

⁵ „Esra“ auf Amazon Marketplace. Eingesehen unter: http://www.amazon.de/gp/offer-listing/3462032135/ref=dp_olp_used?ie=UTF8&qid=1296089345&sr=8-1&condition=used am 27. Dezember 2010.

Schutz vor Beleidigung. Dabei wird zwischen absoluten und relativen Schranken unterschieden; absolute Schranken meinen ein umfassendes Verbot, während relative Schranken sich auf restriktive Maßnahmen wie zum Beispiel durch Indizierung beziehen.

Internationale Statuten, wie die Europäische Menschenrechtskonvention oder die Universal Declaration of Human Rights, beziehen sich nicht wortwörtlich auf die Kunstfreiheit, allerdings wird durch sie die Meinungsfreiheit geschützt, in deren Schutzbereich auch die Kunst fällt. Art. 19 UDHR besagt: Everyone has the right to freedom of opinion and expression; analog dazu steht in Art. 10 Abs. 1 EMRK: Jeder hat Anspruch auf freie Meinungsäußerung.

Im kontextuellen Umfeld der Meinungsfreiheit genoss die Kunstfreiheit in Österreich immer schon rechtlichen Schutz, doch erst seit 1982, als das Staatsgrundgesetz um Art. 17 a StGG – „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei“ – erweitert wurde, findet sie ausdrücklich Erwähnung. Die freie Meinungsäußerung wird durch Art. 13 StGG geregelt: Jedermann hat das Recht, durch Wort, Schrift, Druck oder durch bildliche Darstellung seine Meinung innerhalb der gesetzlichen Schranken frei zu äußern. Die erwähnten Schranken beziehen sich auf die Gesetze zum Schutz der persönlichen Freiheit.

Deutschland regelt Meinungs- und Kunstfreiheit durch das Deutsche Grundgesetz, versammelt unter dem fünften Artikel. Art. 5 Abs. 1 GG lautet: „Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten [...]. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.“ Art. 5 Abs 3 GG regelt die Kunstfreiheit: „Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.“ Die Schranken im deutschen Recht ergeben sich durch Art. 5 Abs. 2 GG: „Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre.“

Kommt es nun aufgrund des Schrankenrechts zu einer rechtlichen Auseinandersetzung, ergibt sich ein Problem, vor dem die Justiz bei der Bewertung von Kunst immer steht: die Definition von Kunst. Das Fehlen, vor allem aber die Unmöglichkeit eines allgemein gültigen Kunstbegriffs führen zu der Frage, wie das Recht Kunst schützen,

wenn es sie nicht einmal definieren kann⁶. Aus dieser Unmöglichkeit einer Begriffsdefinition ergibt sich der Umstand, dass im Zweifelsfall vom Gericht individuell abgewogen werden muss; nichtsdestotrotz gibt es Versuche zur rechtlichen Begriffsbestimmungen, die im Folgenden skizziert werden:

Der Österreichische Verwaltungsgerichtshof hält aufgrund der Definitionsschwierigkeiten den offenen Kunstbegriff für zweckdienlich; im Wesentlichen meint er großzügig die Einbeziehung aller objektiv als Kunst bewertbaren Schöpfungen, wobei die Anerkennung der Öffentlichkeit ein wichtiges Kriterium darstellt. Die Problematik des offenen Kunstbegriffs ergibt sich aus der „fatalen Bedrohung künstlerischer Tätigkeit durch den ästhetischen Durchschnittsgeschmack.“⁷

Ein weiterer Ansatz zur Kunstbewertung folgt der typologischen Kunstauffassung Martin Mandlers, die sich nicht auf als gemeinhin der Kunst zuzuschreibende Charakteristika stützt, da jedes Kunstwerk in unterschiedlichem Umfang über sie verfügt; vielmehr geht es um die Gattungszugehörigkeit, die Darstellungsform, die Meinung von Sachverständigen des Kunstbetriebs, die Originalität sowie die Aufrichtigkeit der Ambitionen des Künstlers.⁸

Im deutschen Recht wird im Wesentlichen zwischen drei verschiedenen Kunstbegriffen differenziert: der formale Kunstbegriff deckt sich mit dem Kriterium der Gattungszugehörigkeit innerhalb der typologischen Kunstauffassung; der offene Kunstbegriff deckt sich mit dem von Anja Ohmer formulierten zeichentheoretischen Ansatz⁹, der sich auf die Interpretationsmöglichkeiten eines Werkes bezieht: Je dichter der Interpretationsgehalt eines Werkes ist, desto eher ist es der Kunst zuzuordnen. Der materielle Kunstbegriff meint die künstlerische Dokumentation authentischer Eindrücke des Künstlers, wobei die kreative Leistung im Vordergrund steht.

Tatsächlich gibt es viele weitere Möglichkeiten zur Differenzierung, um die abstrakte Vorstellung von Kunst greifbar zu machen; so gilt etwa der Gestaltungswille eines Schöpfers, also der künstlerische, kreative Anspruch an sein Werk, als Kriterium zur Kunstzuschreibung. Der auf Inhalt abzielende Kunstbegriff grenzt Werke bestimmter

⁶ Luf, Gerhard: Kunstfreiheit. Aufgabe oder Überforderung des Rechts? S. 25. In: Zembylas, Tasos (Hrsg.): Kunst und Politik. Kunstfreiheit – Geschlechterasymmetrie. Innsbruck u.a.: Studienverlag 2000. S. 21-33.

⁷ Luf: Kunstfreiheit. S. 26.

⁸ Vgl. Luf: Kunstfreiheit. S. 27.

⁹ Ohmer, Anja: Gefährliche Bücher? Zeitgenössische Literatur im Spannungsfeld zwischen Zensur und Kunst. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2000. S. 98.

Gattungen aus, der sehr subjektive, qualitative Kunstbegriff verlangt literarisches Niveau, und die Exklusivitätsthese schließt jedes potentiell jugendgefährdende Werk aus.

Die wenigsten dieser Begriffe sind in der Realität praktikabel, zu vielen Klassikern der Weltliteratur, und auch den in dieser Arbeit behandelten Werken, müsste ihr Rang abgesprochen werden, da sie auf die eine oder andere Weise den Ansprüchen dieser Kriterien nicht genügten: Alleine Henry Millers *Opus Pistorum* würde kompromisslos durch jede dieser juristischen ‚Kunstkontrollen‘ fallen, kämen sie tatsächlich ohne individuelle Abwägung zum Tragen: *Opus Pistorum* war, wie sich zeigen wird, nie als eigenständiges Werk konzipiert, womit das Kriterium des Gestaltungswillens nicht greifen würde – die Exklusivitätsthese ließe auch keine Toleranz walten, ebenso wenig wie der auf Inhalt abzielende Kunstbegriff, der Miller als pornografischem Autor die künstlerische Anerkennung von vornherein abspräche; Maxim Biller könnte man nach dem materiellen Kunstbegriff die schöpferische Leistung absprechen und ihm vorwerfen, seine künstlerischen Ambitionen seien aufgrund der eklatanten Nähe zur Wirklichkeit nicht sehr weit ausgereift; bei Nabokov sähe es, ließe man sich erst vorbehaltlos auf den Plagiatsvorwurf ein, wohl ähnlich aus.

Angesichts dieser zwar gut gemeinten, aber – aufgrund der ihnen eigenen Aura der Exklusivität – schlecht anwendbaren Restriktionen ist es heutzutage weitestgehend üblich, bei der Rechtsprechung liberal, und oftmals im Sinne der Kunstfreiheit, zu entscheiden.

B) Porno oder Poesie? Henry Millers *Opus Pistorum* im zensorischen Kreuzfeuer

*What is obscene to Tom is not obscene to Lucy or Joe [...].*¹⁰

1. Theoretische Grundlagen

Kunst darf alles – oder etwa nicht? Im Folgenden sollen der juristische wie auch der künstlerische Umgang mit Pornografie skizziert werden, um für das darauf folgende Kapitel, den zensorischen Disput um Henry Millers *Opus Pistorum*, einen theoretischen Diskussionsrahmen zu schaffen. Dabei steht insbesondere die Frage, wie Pornografie aus rechtlicher und kulturwissenschaftlicher Sicht definiert und bewertet wird und inwieweit sich die dadurch gewonnen Ergebnisse auf *Opus Pistorum* umsetzen lassen, im Mittelpunkt der Betrachtung.

Ganz allgemein lässt sich feststellen, dass der Begriff der Pornografie selbst im heutigen Zeitalter der permanenten (auch sexuellen) Reizüberflutung immer noch negativ konnotiert ist, allerdings lassen wichtige Urteile der literarischen Rechtsgeschichte, wie zum Beispiel das *Fanny Hill*-Urteil von 1969 oder das *Mutzenbacher*-Urteil von 1990, bemerken, dass langsam ein Wandel in möglicherweise antiquierten moralischen Ansichten vorgeht.

1.1. Der schmale Grat zwischen Pornografie und Erotik

Laut Duden bezeichnet Pornografie die „Darstellung geschlechtlicher Vorgänge unter einseitiger Betonung des genitalen Bereichs unter Ausklammerung der psychischen u. partnerschaftlichen Gesichtspunkte der Sexualität“¹¹. Im literarischen Diskurs ist damit die Beschreibung eines rein auf physiologische Vorgänge reduzierten Sexualaktes gemeint, der das Obszöne, Vulgäre, unter Vernachlässigung von Gefühlen und Emotionen betont. Dabei ist hervorzuheben, dass das eigentliche Charakteristikum pornografischer Schilderungen vorwiegend die sexuelle Erregung des Konsumenten bezweckt, was auch schon der deutsche Sexualwissenschaftler Iwan Bloch zu Beginn

¹⁰ Lawrence, D. H.: Pornography and Obscenity. S. 69. In: Lawrence, D. H.: Sex, Literature and Censorship. Essays, edited by Harry T. Moore. New York: Twayne Publishers 1953. S. 69-88.

¹¹ Drosdowski, Günther u.a. (Hrsg.): Duden. Das Fremdwörterbuch. 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 1990. S. 621 (Stichwort Pornographie).

der 20. Jahrhunderts formulierte, allerdings unter Verwendung des Begriffs der obszönen Literatur.¹²

Mit dem Begriff der Pornografie (griech. *pornos* = Hure, *graphein* = schreiben) wird gemeinhin die Beschreibung sexuellen Handelns bezeichnet, wobei die Grenzen zu erotischer, also künstlerisch wertvoller Literatur aufgrund der oftmals willkürlich erfolgenden Beurteilung verschwimmen. Die Abgrenzung zur erotischen Literatur lässt sich in den gegensätzlichen Merkmalen beider Gattungen verorten. Es herrscht eine Opposition zwischen der für Pornografie typischen und oft kritisierten „Austauschbarkeit der Interaktionspartner“¹³ und der verherrlichten, „weil in komplexe Liebesbeziehung eingebettet[en]“¹⁴ erotischen Literatur, die, kontrastiv zur ungeschlachten pornografischen Literatur, unterschwellig die Vorstellungskraft des Lesers bemüht; Pornografie stimuliert physisch, erotische Literatur psychisch. Im Gegensatz zur verhüllenden, Platz für die eigene Phantasie schaffenden Erzähltechnik der erotischen Literatur wird ihre sexuell stimulierende Wirkung der Pornografie zum Verhängnis, da gerade dieser Umstand verwendet wird, „um sie damit zu disqualifizieren. [...] Die ausschließliche Absicht der sexuellen Erregung wurde entscheidendes Kriterium zur Abgrenzung von Pornographie und Kunst.“¹⁵ Tatsächlich aber muss und kann aber genau dieser oftmals kritisierte Punkt nicht verwerflich sein, schließlich liegt es in der Natur des Menschen, nach Befriedigung zu streben, was auch schon Sigmund Freud durch sein triadisches Modell von Ich, Über-Ich und dem nach Lustbefriedigung strebenden Es formulierte. Auch D. H. Lawrence konstatiert in seinem Essay *Pornography and Obscenity*: „[M]ost of us rather like a moderate rousing of our sex“¹⁶, Thomas Anz meint, dass sich „vorhandene Lust durch sie [Pornografie, Anm. d. V.] noch intensivieren [lässt]“¹⁷ und Henry Miller fragt sich in einem Interview mit dem *Playboy* von 1964: „Why the hell *shouldn't* a reader have lustful thoughts? They're as legitimate as any other kind.“¹⁸

¹² Vgl. Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 144.

¹³ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 130.

¹⁴ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 141.

¹⁵ Anz, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998. S. 214.

¹⁶ Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 73.

¹⁷ Anz: Literatur und Lust. S. 208.

¹⁸ Wolfe, Bernard: Playboy Interview: Henry Miller. S. 82. In: Kersnowski, Frank L.; Hughes, Alice (Hrsg.): *Conversations with Henry Miller*. Mississippi: University Press 1994. S. 79-98 [Hervorhebung im Original].

Aufgrund der Unbestimmtheit der beiden Begriffe und der wandelbaren Grundhaltung moralischer Ansichten kann jedoch eine Einteilung in erotische und pornografische Literatur zwangsläufig nie durch objektive, sondern immer nur durch moralische Bewertungen erfolgen.¹⁹

1.2. Pornografie und Justiz

Im Gegensatz zu Deutschland und der dortigen Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien (BpJM) gibt es in Österreich keine zentral agierende Kontrollstelle, dafür aber neben dem im österreichischen Strafgesetzbuch verankerten Jugendschutz seit 1950 ein eigenes Pornografiegesetz, durch das Verbreitung und Verwertung pornografischer Literatur geregelt werden; das PornG besagt, dass zwar Produktion, Besitz und Konsum unzüchtiger Schriften erlaubt, sobald jedoch finanzielle Motive im Vordergrund stehen, Herstellung und Verbreitung (was sowohl Import als auch Export meint) verboten sind; in jedem Fall wird, zum Schutze der Kunstfreiheit, zwischen verschiedenen Darstellungsformen von Sexualität und Pornografie differenziert und in ‚harte‘ und ‚relative‘ Pornografie unterteilt. So werden beispielsweise der harten Pornografie zugehörige Darstellungen streng geahndet; in diesen Bereich fallen etwa Darstellungen gewalttätiger bzw. von Tier- (§ 220 a StGB) oder Kinderpornografie (§ 207a StGB). Relative, also nicht unzüchtige Pornografie darf auch in gewinnbringender Absicht produziert und vertrieben werden; strafbar macht sich nur, wer sie an Personen unter 16 Jahren vermittelt.

In Deutschland wird der Umgang mit pornografischem Material durch § 184 StGB geregelt, der Vermittlung pornografischer Schriften an Personen unter 18 Jahren unter Strafe stellt; § 184 a StGB verbietet die Verbreitung von gewalt- oder kinderpornografischen Schriften. Außer dem Strafgesetz kommt in Deutschland wie erwähnt auch die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien zum Tragen, wenn es um die Indizierung jugendgefährdender Medien geht; die Bundesprüfstelle versteht sich selbst als Organ, das „Träger- und Telemedien, die geeignet sind, die Entwicklung von Kindern oder Jugendlichen oder ihre Erziehung zu einer eigenverantwortlichen und gemeinschaftsfähigen Persönlichkeit zu gefährden, [...] als jugendgefährdend

¹⁹ Vgl. Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 142.

[bewertet].“²⁰ Die juristische Basis dafür liefert das GjS, das Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften. Die Aufnahme in die Liste verbotener Medien führt zu Einschränkungen im Vertrieb; Verlage dürfen für indizierte Werke keine Werbung machen, in Buchhandlungen dürfen sie nicht ausgestellt werden – zieht man die in Österreich zur Zeit des Vormärz geltenden, zensorischen Beurteilungsgrade für literarische Werke (*Admittitur*, *Transeat*, *Erga Schedam*, *Damnatur*) als Vergleich heran, liegt der Schluss nahe, die Indizierungen der Bundesprüfstelle mit der Formel *transeat* zu vergleichen, die vorsah, dass gedruckte Werke nicht mehr „angekündigt oder beworben werden durften.“²¹

Als geeignet, die Persönlichkeit Jugendlicher zu gefährden, sind laut BpJM

vor allem unsittliche, verrohend wirkende, zu Gewalttätigkeit, Verbrechen oder Rassenhass anreizende Medien sowie Medien, in denen Gewalthandlungen wie Mord- und Metzelszenen selbstzweckhaft und detailliert dargestellt werden oder Selbstjustiz als einzig bewährtes Mittel zur Durchsetzung der vermeintlichen Gerechtigkeit nahe gelegt wird.²²

Zur juristischen Einschätzung pornografischer Schriften werden kontextabhängige Maßstäbe gesetzt, wie etwa An- bzw. Abwesenheit eines „ausgleichenden Wertes“²³, da ein per se ganz und gar nicht pornografisches Werk durchaus als solches verstanden werden könnte, indem beispielsweise einschlägige Stellen ohne Rücksicht auf den Gesamtcharakter betrachtet und bewertet werden. Der Jurist Friedrich Christian Schroeder hat sieben Kriterien zur Bewertung pornografischer Literatur erarbeitet:

1. die unrealistische Darstellung
2. die Isolierung der Sexualität
3. die Aufdringlichkeit
4. die Degradierung des Menschen zum Objekt
5. die Erniedrigung eines Geschlechts
6. die ‚Wesensverfälschung‘
7. die Entmenschlichung der Sexualität bzw. die Inhumanität der Darstellung.²⁴

²⁰ Aufgaben und Angebote der Bundesprüfstelle. Eingesehen unter: <http://www.bundespruefstelle.de/bpjm/die-bundespruefstelle.html> am 5. Oktober 2010.

²¹ Bachleitner, Norbert: Lesen wie ein Zensor. Zur österreichischen Zensur englischer und französischer Erzählliteratur im Vormärz. S. 111. In: Brockmeier, Peter; Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.): Zensur und Selbstzensur in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996. S. 107-126.

²² Aufgaben und Angebote der Bundesprüfstelle. Eingesehen unter: <http://www.bundespruefstelle.de/bpjm/die-bundespruefstelle.html> am 5. Oktober 2010.

²³ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 127.

²⁴ Schroeder, Friedrich-Christian: Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit. Heidelberg: C.F. Müller. (Reihe: Juristische Studiengesellschaft Karlsruhe) 1992. S. 16. Zitiert nach: Ingelfinger, Antonia u. Penkwitt, Meike: Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie. Eingesehen unter: http://www.zag.uni-freiburg.de/fff/zeitschrift/band15/ffs15_einleitung.pdf am 5. Oktober 2010.

Auch hier ist anzumerken, dass das Zutreffen bloß eines dieser Kriterien nicht bedeutet, dass ein Text als pornografisch zu bewerten ist, vielmehr müssen mehrere Punkte auf einen Text zutreffen, damit man von Pornografie sprechen kann.

Zweifellos ist nicht jede sexuelle oder geschlechtliche Darstellung automatisch der Pornografie zugehörig; Relevanz kommt in diesem Zusammenhang dem *Fanny Hill*-Urteil von 1969 zugute, laut dem ein Werk zwar als unzüchtig zu gelten hat, sobald es „geeignet ist, das Sittlichkeits- und Schamgefühl des normalen Menschen in geschlechtlicher Hinsicht zu verletzen“²⁵, in dem aber ebenfalls gefordert wird, dem Wandel der Zeit unterworfenen Änderungen in Moral- und Sittlichkeitsfragen in die Literaturbewertung miteinfließen zu lassen. Was nun allerdings als geeignet gilt, das Schamgefühl des ‚normalen‘ Menschen zu übersteigen, bleibt offen, ebenso wie die Frage, von welcher Personengruppe er überhaupt repräsentiert wird, da juristische Urteile trotz aller Rücksichtnahme nicht von ihm selbst, sondern vom „Anstandsgefühl älterer Richter in hohen Stellungen“²⁶ gefällt werden; deswegen konstatiert Daniel Beisel in seiner Dissertation zu den Grenzen der Kunstfreiheit schließlich ganz richtig, dass so etwas wie ein ‚normaler Mensch‘, zumindest aus rechtlicher Sicht, gar nicht existiert²⁷; nichtsdestotrotz gibt es eindeutig der Pornografie zugehörige Schilderungen, wie, oben bereits erwähnt, Sodomie, Gewalt- und Kinderpornografie, sowie Beschreibungen von Nekrophilie, Urophilie und Koprophilie.²⁸

Ein anderes, für die zeitgenössische Grenzziehung zwischen Pornografie und Kunst richtungsweisendes Urteil bildet die *Mutzenbacher*-Entscheidung aus dem Jahre 1990. Das Werk wurde bereits 1968 von der Bundesprüfstelle (damals noch BPS, *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften*) auf die Liste jugendgefährdender Schriften gesetzt. Nach einer neuerlichen Indizierung im Jahr 1982 klagte der Rowohlt-Verlag dagegen, allerdings umsonst – sowohl das Oberverwaltungsgericht in Münster als auch das Bundesverwaltungsgericht in Berlin ließen die Indizierung zu. Das Urteil des Bundesverwaltungsgerichtes

stand in offenkundigem Widerspruch zur Kunstfreiheitsgarantie von Art. 5 Abs. 3 GG und zur einschlägigen Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts. Das Bundesverfassungsgericht hatte in einer früheren Entscheidung festgestellt, daß

²⁵ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 29.

²⁶ Beisel, Daniel: Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. Heidelberg: R. v. Drecker's Verlag 1997. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss. 1997. S. 173.

²⁷ Beisel: Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. S. 173.

²⁸ Vgl. Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 129.

auch schwer jugendgefährdende Schriften unter den Kunstvorbehalt fallen können. Und insoweit sie Kunst sind, dürfen sie nicht in die Liste jugendgefährdender Schriften aufgenommen werden.²⁹

In weiterer Folge legte Rowohlt nun wegen der Verletzung des Kunstvorbehalts eine Verfassungsbeschwerde ein, woraufhin das Bundesverfassungsgericht am 27. November 1990 im Sinne des Verlags – und der Freiheit der Kunst – entschied und das Urteil des Bundesverwaltungsgerichtes sowie die Indizierung durch die BPS aufgrund des Kunstcharakters des Werkes (in Einklang mit der o.e. Entscheidung, dass auch als jugendgefährdend einschätzbare Schriften aufgrund von Art. 5 Abs. 3 GG über den Jugendschutz zu stellen seien) annullierte. Mit diesem Urteil bezog sich das BverfG auch auf den Ausgang im später erläuterten Prozess um Henry Millers *Opus Pistorum* am Bundesgerichtshof und formte somit den Grundsatz, dass Pornografie und Kunst durchaus miteinander zu vereinbarende Kategorien sein können, bzw. dass die Klassifizierung eines Werkes als pornografisch nicht automatisch zu bedeuten hat, dass ihm sein Kunstcharakter versagt werden könne.

(Die BPS ließ sich von diesem juristischen Zugeständnis an den Kunstvorbehalt jedoch nicht beeindrucken und setzte das Werk 1992 abermals auf den Index, nachdem sie es – trotz zweier das Gegenteil attestierender Gutachten – als „schwer jugendgefährdend [einstufte], weil es den Tatbestand der strafbaren Kinderpornographie [...] erfülle“³⁰).

1.3. Pornografie aus literaturtheoretischer Sicht

Nicht nur innerhalb juristischer Diskurse stellt sich die Frage nach der Vereinbarkeit von Kunst und Pornografie und dem künstlerisch-ästhetischen Wert pornografischer Darstellungen, auch die Kunst selbst bzw. ihre Vertreter setzen sich mit der Frage auseinander, inwieweit Pornografie ein gewisser Kunstcharakter zugestanden werden kann. Aus der Fülle an Positionen verschiedener Schriftsteller und Künstler wurden für diese Arbeit zwei exemplarische, kontrastive Standpunkte des 20. Jahrhunderts ausgewählt, vertretenen durch den ebenfalls wegen Pornografie mit der Justiz in Konflikt geratenen Autor D. H. Lawrence sowie die liberale Intellektuelle Susan Sontag.

²⁹ Glaser, Horst Albert: Die Unterdrückung der Pornographie in der Bundesrepublik – Der sogenannte Mutzenbacher-Prozeß. S. 295. In: Brockmeier; Kaiser (Hrsg.): Zensur und Selbstzensur in der Literatur. S. 289-306.

³⁰ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 45.

D. H. Lawrence, dessen 1928 erschienenes Werk *Lady Chatterley's Lover* ebenfalls wegen pornografischer Darstellungen verboten wurde, setzte sich nicht nur literarisch, sondern auch essayistisch mit dem Topos der Pornografie auseinander. In seinem Aufsatz *Pornography and Obscenity* von 1929 versucht er sich ebenfalls an einer Definition von Pornografie. Zu der Frage, ab wann ein Werk als pornografisch zu bewerten ist, meint Lawrence, dass es dabei nicht auf die Meinung des Einzelnen ankommt, vielmehr bildet eine Mehrheit von Rezipienten eine gültige Meinung zur Bewertung von Literatur: „[T]he meaning of a word has to wait for majorities to decide it. If a play shocks ten people in an audience, and doesn't shock the remaining five hundred, then it is obscene to ten and innocuous to five hundred; hence the play is not obscene, by majority.“³¹ Dabei räumt er konform gehend mit der oben erwähnten Anmerkung im *Fanny Hill*-Urteil ein, dass der Geschmack und damit das Kunstverständnis des Menschen permanentem Wandel unterworfen sind, was in weiterer Folge eine allgemeingültige Definition von Pornografie abseits aller terminologischen Definitionsschwierigkeiten zumindest theoretisch belanglos erscheinen lassen könnte, da konsequenterweise auch Pornografiebeurteilungen von diesem moralisch-geschmacklichen Wandel betroffen sein müssen (und tatsächlich sind, wie die neuere Rechtsprechung zeigt). Praktisch jedoch braucht es Richtlinien und Kriterien, die man zur persönlichen und juristischen Einschätzung von Kunst im Allgemeinen und Literatur im Speziellen heranziehen kann, wie schon in der Einleitung diskutiert wurde; auch Lawrence legt einen solche Maßstab für seine individuelle Bewertung an, wie etwas später gezeigt wird.

Zunächst unterscheidet er in einem weiteren Schritt zwischen „mob-meaning“ und „individual meaning“³² der (obszönen bzw. pornografischen) Wörter und meint, dass „the reaction to any word may be, in any individual, either a mob-reaction or an individual reaction“³³. Jeder Mensch vereint also in sich den *mob*, zu deutsch etwa Pöbel oder Gesindel, und das Individuum, und so muss der Leser sich fragen „Is my reaction individual, or am I merely reacting from my mob-self?“³⁴ Das *mob*-Ich zeichnet sich laut Lawrence durch Prüderie, aus der es auszubrechen gilt, aus, während das individuelle Ich bei der Konfrontation mit dem Obszönen besonnener reagiert und weiter darüber nachdenkt, anstatt dem ersten, schockierten Impuls nachzugeben:

³¹ Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 69.

³² Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 70.

³³ Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 72.

³⁴ Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 72.

But the real individual has second thoughts and says: am I really shocked? Do I *really* feel outraged and indignant? And the answer of any individual is bound to be: No, I am not shocked, not outraged, nor indignant. I know the word, and take it for what it is, and I am not going to be jockeyed into making a mountain out of a mole-hill, not for all the law in the world.³⁵

Lawrence kritisiert, dass den Autoren pornografischer Literatur ihre (vermeintliche) Absicht, sexuelle Stimulation hervorzurufen, angekreidet wird und distanziert sich von einem Pornografie-Begriff, der lediglich durch eine unbewusste Intention der Autoren konkretisiert werden soll:

One essay on pornography, I remember, comes to the conclusion that pornography in art is that which is calculated to arouse sexual desire, or sexual excitement. And stress is laid on the fact, whether the author or artist is *intended* to arouse sexual feelings. It is the old vexed question of intention, become so dull to-day, when we know how strong and influential our unconscious intentions are. And why a man should be held guilty of his conscious intentions, and innocent of his unconscious intentions, I don't know, since every man is more made up of unconscious intentions than of conscious ones.³⁶

Dadurch gibt er zu verstehen, dass er sich von einer autororientierten psychoanalytischen Literaturinterpretation, die ein Werk als Bewältigungsversuch unbewusster Konflikte seines Autors versteht, abwendet.

Obwohl Pornografie für Lawrence in einem negativen Konnex steht („We take, I assume, that pornography is something base, something unpleasant. In short, we don't like it.“³⁷), lehnt er es kategorisch ab, die Schuld dafür der sexuellen Stimulation zu geben, die er, wie bereits erwähnt, für einen durchaus positiven Effekt der pornografischen Lektüre hält.

Nach diesen Ausführungen geht Lawrence weiter. Er schreibt:

But even I would censor genuine pornography, rigorously. [...] Pornography is the attempt to insult sex, to do dirt on it. This is unpardonable. [...] As soon as there is sex excitement with a desire to spite the sexual feeling, to humiliate it and degrade it, the element of pornography enters.³⁸

In weiterer Folge unterstellt er den literarischen Erzeugnissen des gesamten 19. Jahrhunderts pornografischen, also zu verurteilenden Charakter, während er ihren Leser,

³⁵ Lawrence: Pornography and Obscenity. S. 72 [Hervorhebung im Original].

³⁶ Lawrence: Pornography and Obscenity. S. 72 [Hervorhebung im Original].

³⁷ Lawrence: Pornography and Obscenity. S. 73.

³⁸ Lawrence: Pornography and Obscenity. S. 74-76.

den „pornographical shrimp“³⁹, als Kranken sieht, den es durch aufgeschlossene Erörterungen zur Sexualität zu heilen gilt. Sowohl die Heimlichkeit, in der Pornografie stattfindet, als auch die Tatsache, dass es überhaupt dazu gekommen ist, werden von Lawrence verurteilt, denn „no other civilization has driven sex into the underworld, and nudity to the W.C. [...] The whole question about pornography seems to me a question of secrecy. Without secrecy there would be no pornography.“⁴⁰ und fordert ein aufgeschlosseneres Verhältnis zur Sexualität, die durch den heimlichen Umgang verkommt und – ein für Lawrence abstoßender Gedanke! – zur Onanie führt, die er als unnatürlich und sinnlos verteufelt; die einzige Möglichkeit, dieser Gefahr zu entgehen, sieht er in der Enttabuisierung von Sexualität.

Die von Lawrence vor allem gegen Ende des Essays geäußerten Ansichten können aus heutiger, aufgeklärter Sicht als überholt betrachtet werden, ein Umstand, der wohl der zeitlich bedingten Neuorientierung moralischen Empfindens geschuldet ist. Zunehmend drängt sich beim Lesen des Essays der Eindruck der Inhomogenität auf; während Lawrence zu Beginn von *Pornography and Obscenity* den Eindruck erweckt, als gestehe er pornografischen Texten durchaus eine Existenzberechtigung zu, verdammt er zum Ende hin Pornografie und ihre Auswirkungen; beinahe könnte man meinen, er halte an diesem Punkt nicht einmal mehr die eingangs von ihm gewürdigte sexuelle Stimulation pornografischer Texte für etwas Gutes, da sie – zumindest in Ermangelung eines Partners – zur Onanie und damit zu Verblödung führen könnte.

Außerdem stellt sich die Frage, warum er angesichts seiner deutlich veranschaulichten Abscheu gegen Pornografie sein eigenes Werk nicht ebenfalls für verwerflich hält. Möglicherweise mag dies daran liegen, dass er aufgrund seines eigenen Stils, vom New Yorker Richter Charles G. Keutgen als „clearly obscene“⁴¹ verurteilt, der Ansicht sein konnte, nicht die von ihm verdamnte „sneaking masturbation pornography“⁴² zu bedienen, sondern „the creative portrayals of the sexual impulse“⁴³.

In *A Propos of Lady Chatterley's Lover*, einer essayistischen Rechtfertigung, schreibt Lawrence dazu:

³⁹ Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 77.

⁴⁰ Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 75-77.

⁴¹ Squires, Michael u. Talbot, Lynn K.: *Living at the Edge. A Biography of D. H. Lawrence & Frieda von Richthofen*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 2002. S. 401.

⁴² Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 88.

⁴³ Lawrence: *Pornography and Obscenity*. S. 88.

And in spite of all antagonism, I put forth this novel as an honest, healthy book, necessary for us to-day. The words that shock so much at first don't shock at all after a while. Is this because the mind is depraved by habit? Not a bit. It is that the words merely shocked the eye, they never shocked the mind at all. People without minds [also das in *Pornography and Obscenity* beschriebene *mob*-Ich, Anm. d. V.] may go on being shocked, but they don't matter. People with minds realize that they aren't shocked, and never really were: and they experience a sense of relief. [...] And this is the real point of this book. I want men and women to be able to think sex, fully, completely, honestly and cleanly.⁴⁴

Durch seine expliziten Schreibweise kann er der Ansicht sein, der von ihm geforderten ‚offenen‘ Diskussion über Sexualität Genüge getan zu haben: „Klartext zu reden, ohne in die Pornographie abzugleiten“⁴⁵, nennt der Germanist und Schriftsteller Frank Schäfer diese Lawrence'sche Verfahrensweise. Und in der Tat verhüllt er nicht, drängt Sexualität nicht in die Peripherie, sondern holt sie aus dem Geheimen und spricht offen über Sexualität, wie die beiden folgenden, exemplarischen Textstellen aus *Lady Chatterley's Lover* bezeugen:

‘Cunt! It's like fuck then.’
‘Nay nay! Fuck's only what you do. Animals fuck. But cunt's a lot more than that.’
(Chatterley, S. 156)

And he was helpless, as the penis in slow soft undulations filled and surged and rose up, and grew hard, standing there hard and overweening, in its curious towering fashion. The woman too trembled as little as she watched.
‘There! Take him then! He's thine,’ said the man.
And she quivered, and her own mind melted out. Sharp soft waves of unspeakable pleasure washed over her as he entered her, and started the curious molten thrilling that spread and spread till she was carried away with the last, blind flush of extremity. (Chatterley, S. 185f.)

Als kontrastives Beispiel zu D. H. Lawrence soll im Folgenden auf Susan Sontag und ihren im Essay *Die pornographische Phantasie* (1967) postulierten Versuch, Pornografie als literarisches Genre von künstlerischem Wert anzuerkennen, eingegangen werden.

Sontag teilt darin Pornografie in drei Kategorien ein; sie unterscheidet zwischen Pornografie als sozialgeschichtlichem, als psychologischem und als künstlerischem, oder eingegrenzter: literarischem Phänomen und beschäftigt sich in weiterer Folge mit der letzten dieser Kategorien. Innerhalb dieser pornografischen Literatur unterscheidet

⁴⁴ Lawrence, D. H.: A Propos of Lady Chatterley's Lover. S. 91f. In: Lawrence: Sex, Literature and Censorship. S. 89-122.

⁴⁵ Schäfer, Frank: Zensierte Bücher. Verbotene Literatur von Fanny Hill bis American Psycho. Erfstadt: Area Verlag 2007. S. 64.

sie zwischen der „avalanche of pornographic potboilers“⁴⁶ und, obwohl dem Genre der Pornografie zugehörig, künstlerisch wertvollen Werken, zu denen laut Sontag unter anderem *Histoire d'O* von Pauline Réage oder Georges Batailles *Histoire de l'œil* gehören. Dabei kritisiert sie, dass vor allem der angloamerikanische Raum diesen in ihren Augen literarisch seriösen Werken ihren künstlerischen Wert abspricht, wie er überhaupt eine Symbiose zwischen Kunst und Pornografie negiert: „Pornography is a malady to be diagnosed and an occasion for judgment. It's something one is for or against.“⁴⁷ Außerdem stößt sie sich an der stiefmütterlichen Behandlung pornografischer Texte, die, aufgrund des ihnen vorgeworfenen Mangels an ästhetisch-künstlerischem Wert, im kulturwissenschaftlichen Diskurs vernachlässigt werden; die einzige Billigung der Gegner der Pornografie, sie als eine Sparte der Literatur anzuerkennen, beschränke sich auf den Umstand, dass sie ebenfalls

appears in the form of printed books of fiction. But beyond that trivial connection, no more is allowed. [...] It is an airtight case, for if a pornographic book is defined as one not belonging to literature (and vice versa), there is no need to examine individual books.⁴⁸

Ein weiterer Kritikpunkt Sontags bezieht sich auf die meist willkürlich erfolgende Beurteilung innerhalb festgelegter soziologischer, psychologischer und juristischer Kategorien.

Als Nächstes listet sie die verbreitetsten Vorwürfe an das Genre der Pornografie auf, um sie daraufhin am Beispiel der *Histoire d'O* zu demontieren⁴⁹: als Erstes formuliert sie die Diskrepanz zwischen den vielschichtigen Funktionen der ‚kultivierten‘ Literatur und der einzigen, bloß auf sexuelle Erregung abzielenden Funktion pornografischer Texte. Kunst, die diesen Namen auch verdiene, sei wesentlich variationsreicher und richte sich nicht (bloß) an die niederen Instinkte ihrer Rezipienten. (Tatsächlich jedoch scheinen Verfechter dieser Ansicht zu vergessen, dass auch andere literarische Gattungen sich bloß ein einziges Ziel gesetzt haben, wie beispielsweise „books which render an extreme form of religious experience aim to ‚convert‘.“⁵⁰)

⁴⁶ Sontag, Susan: The Pornographic Imagination. S. 36. In: Sontag, Susan: Styles of Radical Will. New York: Picador 2002. S. 35-73.

⁴⁷ Sontag: The Pornographic Imagination. S. 37.

⁴⁸ Sontag: The Pornographic Imagination. S. 38f.

⁴⁹ Sontag: The Pornographic Imagination. S. 39ff.

⁵⁰ Sontag: The Pornographic Imagination. S. 48.

Den nächsten, von Sontag festgestellten Vorwurf formulierte schon Aristoteles in seiner *Poetik*: „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“⁵¹, eine Behauptung, die scheinbar auch über 2000 Jahre später noch Gültigkeit findet. Richtige Literatur bediene sich einer Einleitung, eines Hauptteils und eines Schlusses; im Gegensatz dazu beschränken sich pornografische Schriften auf fadenscheinige ‚Vorspiele‘, die die Geschichte einläuten sollen.

Weiters sei die Sprache in pornografischen Texten unerheblich. Da ihre Intention bloß in der Erregung des Lesers liegt und diese ex aequo (möglicherweise gar leichter) durch eine ungeschliffene, grobschlächtige Ausdrucksweise erreicht werden könne, besteht keine Notwendigkeit, das Geschehen in distinguierte Formulierungen zu verpacken.

Den letzten (und aus ihrer Sicht relevantesten) Vorwurf macht Sontag in der „psychology and social portraiture“⁵² aus: während echte, also ‚anständige‘ Literatur Wert lege auf authentische Charaktere und Motive, Empathie und Emotionen, würden solche Aspekte in der Pornografie zu kurz kommen, wiederum begründet durch die Tatsache, dass solcherlei Trivialitäten in einer auf sexuelle Vorgänge reduzierten Schrift keinen Platz hätten. Etwas später bildet sie eine Parallele zwischen Pornografie und Komödien, über die sie, ähnlich diesem letzten Vorwurf, schreibt: „The personages in pornography, like those of comedy, are seen only from the outside, behavioristically. By definition, they can’t be seen in depth, so as truly to engage the audience’s feelings.“⁵³

Tatsächlich ist es im pornografischen Text jedoch genau diese Unsichtbarkeit, der „deadpan tone“⁵⁴, der sexuelle Stimulation evoziert; dieser Umstand darf dem Autor eines pornografischen Textes allerdings nicht als schöpferische Unzulänglichkeit ausgelegt werden.

Laut Sontag liegt einer der Gründe für diese Art der Negativ-Bewertung von Pornografie im literarischen Diskurs am Festhalten der Kritiker an der Strömung des Realismus; gleichzeitig betont sie die Vielfalt der literarischen Gegenentwürfe, die „bewußt die Ebene der Realität verlassen“⁵⁵, wie etwa Joyces *Ulysses* oder die Werke William S. Burroughs. In diesen Bereich der ‚antirealistischen‘ Literatur fällt auch die Gattung der Science-Fiction.

⁵¹ Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982. S. 25.

⁵² Sontag: *The Pornographic Imagination*. S. 39f.

⁵³ Sontag: *The Pornographic Imagination*. S. 54.

⁵⁴ Sontag: *The Pornographic Imagination*. S. 54.

⁵⁵ Ohmer: *Gefährliche Bücher?* S. 156.

Sontag selbst differenziert nach ästhetischen Maßstäben: ein Werk von außergewöhnlich hoher Literarizität kann, ob pornografisch oder nicht, kein schlechtes sein, woraus sich die Zugehörigkeit zur Kunst ergibt: sprachliche wie auch inhaltliche Kreativität sowie die „Authentizität der Darstellung“⁵⁶ unterscheidet kunstvolle von trivialer, auf Monotonie abzielende Pornografie.

Schließlich räumt sie der pornografischen Phantasie den Status eines „total universe“⁵⁷ ein: „The bisexuality, the disregard for the incest taboo, and other similar features common to pornographic narratives function to multiply the possibilities of exchange.“⁵⁸

Wie eingangs erwähnt, fordert Susan Sontag in ihrem Essay ein Ende der Abgrenzung von pornografischer Literatur und Kunst. Durch ihre umsichtige Auffassung, die problematische Beziehung von Pornografie und Kunst solle endlich überwunden werden, und ihre strategische Demontage obsoletter, der Pornografie ihren künstlerischen Wert absprechender Argumente, kann sie durchaus als avantgardistische Wegbereiterin betrachtet werden.

Zwar lässt sich feststellen, dass Sontag im Großen und Ganzen bereits bekannte Kriterien zur Bewertung von pornografischen Texten heranzieht, im Gegensatz zu der von D. H. Lawrence vertretenen Auffassung jedoch keinesfalls davon die Rede sein kann, dass sie Pornografie schlicht aufgrund des ihr eigenen pornografischen Charakters verurteilt. Ihre durchaus vorhandene Differenzierung in kunstvolle und triviale Pornografie ist als Konsequenz des Vorhabens zu verstehen, jedwede Gattung von Literatur, von Tragödie und Komödie bis hin zur Science-Fiction, nach ihren (sprachlichen) literarischen Qualitäten zu unterscheiden, und diese Einteilung gerade nicht bloß aufgrund eines gemeinhin als minderwertig angesehenen Genres vorzunehmen. Stattdessen postuliert sie einen aufgeschlossenen Umgang auch mit als problematisch verstandenen Gattungen, in denen sich ebenfalls literarische Perlen finden lassen.

In der folgenden Diskussion über Henry Millers *Opus Pistorum* sollen nun die verschiedenen, in diesem Kapitel erarbeiteten juristischen Positionen wie auch die

⁵⁶ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 156.

⁵⁷ Sontag: The Pornographic Imagination. S. 66.

⁵⁸ Sontag: The Pornographic Imagination. S. 66.

kulturwissenschaftlichen Perspektiven D. H. Lawrences und Susan Sontags dabei behilflich sein, den ‚Pornografie-Gehalt‘ des Werkes zu untersuchen.

2. *Opus Pistorum*

2.1. Henry Millers Leben und Werk

Henry Valentine Miller wurde am 26. Dezember 1891 in New York geboren. Nach seinem High School-Abschluss im Jahre 1909 folgte ein kurzes Intermezzo am City College of New York, wo Miller sich für die Fächer Latein, Deutsch Physik, Sport und Chemie einschrieb, sich aber ob der dort verlangten Lektüre – zum Beispiel Goethes *Hermann und Dorothea* oder Edmund Spensers *The Faerie Queene* – gegen eine akademische Laufbahn entschied⁵⁹. Stattdessen zog er, von einem Job zum anderen springend, durch das Land, bis er sich schließlich zur Rückkehr nach New York entschloss, wo er 1914 in das väterliche Schneidereigeschäft eintrat. Nach einigen Jahren nahm er eine Stellung bei der Western-Union-Telegraph-Company an, allerdings hielt es ihn auch hier nicht lange; Mitte der 20er Jahre entschloss er letztendlich dazu, sich von nun an nur noch der Schriftstellerei zu widmen. Kurz nach einer einjährigen Europa-Reise von 1928 bis 1929 verlagerte er seinen Wohnsitz nach Frankreich, wo er seine Muse, Mäzenin und Geliebte Anaïs Nin kennenlernte, die aufgrund seiner damaligen Erfolglosigkeit seinen Unterhalt finanzierte. In diesen Jahren begann er mit der Arbeit an *Tropic of Cancer*, das 1934 erschien. In den folgenden Jahren bereiste er Südfrankreich, London und Korfu und veröffentlichte 1939 *Tropic of Capricorn*, bis er 1940 in die USA zurückkehrt, wo er sich 1942 in Kalifornien niederließ. Auch die folgenden Jahrzehnte sind von zahlreichen Reisen geprägt; in dieser Zeit entstanden u.a. die Trilogie *The Rosy Crucifixion*, die die Bände *Sexus*, *Plexus* und *Nexus* enthält, *Quiet Days in Clichy* und *Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch*, außerdem begann er zu malen. 1962 zog er nach Pacific Palisades, wo er am 7. Juni 1980 starb.

Millers schriftstellerischer Weg ist gepflastert von Verboten, von denen hauptsächlich *Tropic of Cancer* und *Sexus* betroffen waren.

Obwohl Miller während seiner Zeit in Frankreich anfangs noch ungehindert publizieren konnte – allerdings in englischer Sprache bei dem auf Erotika spezialisierten Verlag Obelisk Press, da fremdsprachige Werke nicht die Gefahr bargen, der öffentlichen

⁵⁹ Vgl. Ferguson, Robert: Henry Miller. A Life. London: Hutchinson 1991. S. 15f.

Moral zu schaden⁶⁰, konnte er den französischen Sittenwächtern letztendlich doch nicht entkommen. Nach der Veröffentlichung der beiden *Tropics* in französischer Sprache kam es 1946 doch zum Prozess, woraufhin sich bedeutende Intellektuelle zusammentaten und das *Comité de defense d'Henry Miller* gründeten, unter ihnen etwa Jean Paul Sartre und Simone de Beauvoir⁶¹. 1947 wurde die Klage abgewiesen.

Die Veröffentlichung von *Sexus* in französischer Sprache entfachte 1949 allerdings einen neuen Prozess; 1950 wurde das Werk beschlagnahmt, Millers französischer Verleger 1964 zu einer einjährigen Haftstrafe und einer Geldbuße verurteilt. *Sexus* wurde in Frankreich erst im Jahre 1968 wieder freigegeben.

In den USA waren Millers Werke anfangs nicht legal zu erwerben, sie wurden an den Zollbehörden vorbei ins Land geschmuggelt. Die erste offizielle Publikation von *Tropic of Cancer* erfolgte erst 1961 durch den Grove Press Verlag. Obwohl – oder gerade weil – sich das Buch als Publikumserfolg entpuppte, reagierten die Behörden: Das Werk wurde konfisziert und der Verlag geklagt. Nach insgesamt über 60 Prozessen im ganzen Land⁶² entschied der Supreme Court 1964 schließlich im Sinne der freien Meinungsäußerung und sprach das Werk frei. *Tropic of Capricorn* wurde in den USA nicht belangt.

Im deutschsprachigen Raum vertrieb Rowohlt ab 1953 beide *Tropics*, allerdings erhielt man sie nur gegen Vorlage eines Altersnachweises⁶³.

2.2. Entstehungsgeschichte und Autorenfrage

Opus Pistorum, eine Sammlung von sechs pornografischen Texten, wurde 1983 posthum vom amerikanischen Buchhändler Milton Luboviski veröffentlicht. Obwohl das Werk von Anfang an unter Millers Namen erschien, galt und gilt die Urheberschaft als umstritten. Das Kinsey-Institut für Sexualforschung an der Universität von Indiana erhielt bereits 1946 von einem anonymen Schenker eine Kopie der Sammlung, allerdings fand sich kein Hinweis auf den Verfasser; in den folgenden Jahren stieg die

⁶⁰ Burtshell, Katrin: Nobuyoshi Araki und Henry Miller - eine japanisch-amerikanische Analogie. Ein interdisziplinärer Ansatz über Absicht und Wirkung des Obszönen in Kunst und Literatur. Berlin [u.a.]: LIT Verlag 2009. Zugl.: Aachen, RWTH, Diss. 2007. S. 31.

⁶¹ Vgl. Burtshell: Nobuyoshi Araki und Henry Miller. S. 31.

⁶² Vgl. Burtshell: Nobuyoshi Araki und Henry Miller. S. 33.

⁶³ Rowohlt Verlagschronik 1950-1959. Eingesehen unter:
http://www.rowohlt.de/sixcms/detail.php?template=rr_verlag_ueber_uns_chronik_detail&id=2679285 am 26. Oktober 2010.

Anzahl der bei Sammlern beliebten Reproduktionen der Geschichten, bis sie schließlich 1983 in gesammelter Form publiziert wurden.

Gründe für die Zweifel an Millers Urheberschaft sind nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass er selbst zeitlebens leugnete, Schöpfer der pornografischen Texte zu sein⁶⁴. Auch Kenner der Szene und einige von Millers Biografen untermauerten diese Behauptung, unter ihnen der Folklorist und Schriftsteller Gershon Legman. Legman, der für einige Zeit am Kinsey-Institut beschäftigt war, wurde 1945 die Chance geboten, Kopien der Texte zu erwerben; im Glauben daran, dass es sich dabei um Fälschungen handle, lehnte er das Angebot allerdings ab. Seine Ansicht begründete er mit Millers literarischem Ethos: „[T]o have done so ,would represent traducing and travestyng his own sincere work’.“⁶⁵ Legman ging in weiterer Folge so weit, in einer von ihm kommentierten, beim amerikanischen Verlag Grove Press erschienenen Ausgabe von *Opus Pistorum* zu behaupten, er selbst sei der Urheber der Texte. Tatsächlich löste die Debatte um die Autorschaft unter Journalisten und Schriftstellern einen wahren ‚Spartacus-Effekt’ aus, denn plötzlich meldeten sich immer mehr von ihnen zu Wort, die die Urheberschaft für sich beanspruchten.

Da es keine Erstdrucke mehr gibt, beschäftigte sich die Forschung mit einer stilistischen Analyse des Werkes, um Licht ins Urheber-Dunkel zu bringen. In der Tat neigte Miller zur Wiederholung bestimmter Ausdrücke und Formulierungen, und obwohl viele der in *Opus Pistorum* verwendeten Wortschöpfungen in keinem anderen von Millers Werken auftauchen, darunter etwa *John Thursday* oder *bonne-bouche*⁶⁶, kann man davon ausgehen, „that it would take an unusually conscientious forger to come up with the little touch of narrative curiosity about whether or not the midget has a half-size toilet in her flat“⁶⁷. Außerdem bestätigte der Schriftsteller George Barker in einem Brief an Millers Biografen Robert Ferguson, dass Miller lüge, wenn er die Autorschaft abstreite⁶⁸.

Es mag an dieser Stelle nicht ganz unwichtig sein, dass die Universität von Kalifornien seit 1962 im Besitz von Kopien der Texte ist, und Henry Miller dem verantwortlichen Bibliothekar auf dessen Erkundigung hin zwar nicht zugab, der Urheber zu sein, seine Frage aber auch nicht klar verneinte.

⁶⁴ Vgl. Ferguson: Henry Miller. S. 276.

⁶⁵ Ferguson: Henry Miller. S. 276.

⁶⁶ Vgl. Ferguson: Henry Miller. S. 277.

⁶⁷ Ferguson: Henry Miller. S. 277.

⁶⁸ Vgl. Ferguson: Henry Miller. S. 277.

Ein weiterer Hinweis findet sich auch im Vorwort zu Anaïs Nins *Delta of Venus*, ihrer eigenen Sammlung von Erotika, wo zu lesen ist, dass Miller unter denselben Bedingungen schrieb; zieht man nun noch eine von Milton Luboviski veröffentlichte eidesstattliche Erklärung in Betracht – der Buchhändler erläutert darin, mit Miller eine Übereinkunft getroffen zu haben, laut der Miller ihm für einen Dollar pro Seite erotische Geschichten zur freien Verfügung stellen sollte, von denen Luboviski bei Bedarf Kopien anfertigte, die er verkaufte – scheint es durchaus legitim, Henry Miller als Urheber von *Opus Pistorum* anzuerkennen.

2.3. Der Prozess

Opus Pistorum wurde ab 1984 sowohl vom Rowohlt-Verlag als auch vom Deutschen Bücherbund, der Europäischen Bildungsgemeinschaft und dem Bertelsmann Lesering vertrieben. Auf Initiative des Darmstädter Staatsanwalts Horst Rüfer sollten im März des Jahres 1986 die Bertelsmann-Filialen durchsucht und alle Ausgaben von *Opus Pistorum* konfisziert werden, wobei allerdings „die Rowohlt-Ausgabe zunächst erstaunlicherweise unbeanstandet blieb“. ⁶⁹ Die Konfiszierung der Bücher wurde vom LG Darmstadt mit der aufdringlichen Darstellung sexueller Handlungen gerechtfertigt. Daneben wurde außerdem, wegen eines Beamten, der sich verlaufen hatte ⁷⁰, auch eine Filiale des Deutschen Bücherbundes durchsucht, und im weiteren Verlauf ihr Geschäftsführer, der Buchhändler Manfred Denneler, der Verbreitung pornografischer Schriften beschuldigt; der Kern des Vorwurfs drehte sich dabei um die Tatsache, dass er in seiner Buchgemeinschaft, naturgemäß „einem Ort, der Personen unter achtzehn Jahren zugänglich ist oder von ihnen eingesehen werden kann, [pornografische Schriften, Anm. d. V.] ausstellt, anschlägt, vorführt oder sonst zugänglich macht“ (§ 184 Abs. 2 StGB). Das LG Stuttgart entschärfte die Anklage allerdings und zog zur Strafbewertung nicht das StGB, sondern das GjS heran; die Anklage lautete nun auf „fahrlässiges Vergehen der Verbreitung jugendgefährdender Schriften nach §§ [sic] 3 Abs. 1 Nr. 2, 4 Abs. 1 Nr. 3 und 21 Abs. 1 Nr. 4 GjS“. ⁷¹ Letztendlich wurde er freigesprochen, da er einerseits ohne Vorsatz gehandelt hat und andererseits bei der BPS

⁶⁹ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 37.

⁷⁰ Durm, Martin: Die Justiz und das „Opus“. Stunde der wahren Gefühle. In: Die Zeit Nr. 19 vom 5. Mai 1989. S. 24.

⁷¹ Beisel: Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. S. 37.

nachfragte, ob das Buch auf dem Index stehe; außerdem sei *Opus Pistorum* auch von anderen Verlagen problemlos angeboten worden.⁷²

Vom Amtsgericht Reinbek wurde zunächst unter Verweis auf den künstlerischen Gesamtcharakter ein Klageantrag zurückgewiesen, das LG Darmstadt richtete sich mit seinem Urteil jedoch gegen diese Ansicht, hauptsächlich aufgrund der Tatsache, dass es sich bei *Opus Pistorum* um ein Auftragswerk handelt; durch die Verurteilung machte das LG Darmstadt seine Auffassung deutlich, dass Auftragswerke durch die fehlende künstlerische Komponente nicht unter den Kunstvorbehalt fallen können.

Im Gegensatz dazu konstatierte das LG Stuttgart im April 1989, dass *Opus Pistorum*, obgleich es ein „obszönes, geschmackloses, stellenweise ekelerregendes und nach Meinung der Strafkammer nicht großes oder hochstehendes“⁷³ Werk sei, sein Kunstcharakter nicht abgesprochen werden könne; die Kunstfreiheit dürfe nicht durch das StGB oder den Jugendschutz, in Form des GjS, beschnitten werden. Damit schließt es sich der Ansicht zweier Gutachter an, die sich auf die Seite der Kunst schlugen mit der Begründung, dass *Opus Pistorum*

als Roman mit ausgeprägt autobiographischen Zügen aufgrund einer Vielzahl gestalterischer, stilbildender Merkmale der vom Bundesverfassungsgericht geforderten hinreichenden geistig-schöpferischen Formung [genüge]. Die im Werk sichtbar bzw. versteckt enthaltenen Merkmale schöpferischer Gestaltung, die Verarbeitung persönlicher Erfahrungen und Ängste des Autors Henry Miller kennzeichnen das Werk ... als Kunstwerk.⁷⁴

Das LG Stuttgart fordert weiters, weder einzelne Textstellen unabhängig vom gesamten Werk zu bewerten, noch das Gesamtwerk eines Autors bei seiner Beurteilung außer Acht zu lassen.

Letztendlich lag es am Bundesgerichtshof in Karlsruhe, über die bisher gefällten Urteile zu richten. Er stellte zwar fest, dass dem Jugendschutz vom LG Stuttgart zuwenig Bedeutung beigemessen wurde, und dass gerade beim Vorliegen von jugendgefährdenden Schriften „die Kunstfreiheit besonders gegen den Jugendschutz abgewogen werden [müsse].“⁷⁵ Allerdings sprach schließlich auch der BGH sowohl das Werk selbst als auch den Geschäftsführer des Deutschen Bücherbundes frei.

⁷² Vgl. Beisel: Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. S. 37.

⁷³ *Opus Pistorum* – Teilhabe an der verfassungsrechtlichen Garantie der Freiheit der Kunst gem. Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG, Urteil des LG Stuttgart vom 24. April 1989, S. 567-568. Zitiert nach: Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 37.

⁷⁴ Zitiert nach: Schäfer: Zensierte Bücher. S. 304 [keine Quelle angegeben; Auslassung im Original].

⁷⁵ Beisel: Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. S. 37.

Auch die Bundesprüfstelle trat auf den Plan; im März 1988 wurde *Opus Pistorum* in die Liste jugendgefährdender Schriften aufgenommen; die Indizierung wurde 1993 aufgehoben.

2.4. *Opus Pistorum* in den Medien

Im Gegensatz zum Pflichtbewusstsein der deutschen Justiz reagierten die Feuilletons kaum auf *Opus Pistorum* (und wenn, dann äußerst uneinig, wie die beiden unteren Beispiele zeigen werden), erst der rechtliche Konflikt um das Buch erweckte die Aufmerksamkeit der Medienvertreter.

Als eines von wenigen Medien beschäftigte sich der Spiegel im April 1984, pünktlich zum Erscheinungstermin, mit Millers Skandalwerk; die Rezension betont zwar Millers eindeutig pornografischen Stil, erkennt aber die Zweideutigkeit, mit der Miller den „saftigen Inhalt“⁷⁶ transportiert:

Tatsächlich läßt das „Opus Pistorum“, so eindeutig pornographisch es ist, deutlich erkennen, daß der Autor sich mit ihm auch einen Jux gemacht hat.

Die Orgien, die Millers Geschlechtsathleten feiern, sind exzessive Burlesken, Alf, die anderen Potenz-Chauvis und ihre wilden Weiber lauter Spottgeburten häufiger Männerphantasie. [...] dann nimmt Miller unübersehbar die Pornographie, ihre Kunden wie sich selbst auf den Arm.⁷⁷

Gerhard Kirchner von der FAZ sieht die Sache in einem gänzlich anderen Licht; er verurteilt Millers Explizitheit – wobei er die Tatsache, dass Millers Werk als Auftragsarbeit entstand, nicht als Ausrede gelten lässt – und differenziert stattdessen anhand von Anaïs Nins Erotika, ebenfalls Auftragsarbeiten, zwischen poetischer Erotik und plumper Pornografie:

Im Gegensatz zu Anaïs Nin, deren erotische Erzählungen stets das Bemühen erkennen lassen, den sexuellen Akt zu poetisieren, Sinnlichkeit, Leidenschaft, Zärtlichkeit mit dem rein Sexuellen zu verknüpfen, konzentriert sich Miller auf die Darstellung der blanken Mechanik des Geschlechtsverkehrs. Gefühle, welcher Art auch immer, interessieren ihn dabei wenig [...].⁷⁸

Er beschreibt auch ebenjene Argumente wider Pornografie, die auch Susan Sontag umrissen hat: die anstößige Sprache, die fehlende Rahmenhandlung und die Vernachlässigung der Schilderung des Innenslebens seiner Protagonisten. Die wenigen

⁷⁶ Unbekannter Autor: Immer nur das eine. In: Der Spiegel Nr. 14 vom 2. April 1984. S. 243.

⁷⁷ Unbekannter Autor: Immer nur das eine. S. 245.

⁷⁸ Kirchner, Gerhard: Robotersex. Aus Henry Millers Nachlaß. In: FAZ vom 2. Juni 1984.

Stellen, an denen Millers „pikareske Flippigkeit und anarchische Intuition [durchscheint], die [...] die Originalität und den Reiz etwa der Wendekreis-Romane ausmachte“⁷⁹, reichen nicht aus, um *Opus Pistorum* vom Stigma des Schundes zu befreien: „In der Regel kann man den Texten keinen allzu großen Einfallsreichtum bescheinigen. Millers Variationsmöglichkeiten sind, vor allem im Vergleich zu den unter ähnlichen Umständen entstandenen Erotica Anaïs Nins, äußerst beschränkt.“⁸⁰

Erst die Prozesse um *Opus Pistorum* vermochten es, das Interesse der Medien zu wecken, wobei auffallend wenige Rezensenten eindeutig Stellung nehmen wollen; zwar wird die Frage nach der Vereinbarkeit von Pornografie und Kunst und dem Stellenwert der Kunstfreiheit, wie so oft in solchen Fällen, hingebungsvoll diskutiert, doch kaum einer der Berichterstatter lässt erkennen, ob er auf Seite der Kunst oder des Gesetzes steht. Ein Gros der recherchierten Artikel gibt – meist schlicht in Form von Kurzmeldungen der Deutschen Presse-Agentur – bloße Zusammenfassungen der Gutachten sowie der Ansichten von Anklage, Verteidigung und Richter wieder.

Eine Ausnahme bildet hierbei die Zeit, deren Kulturredakteur Willi Winkler erfrischend offenmütig die liberale Linie der Zeitung vertritt:

Man ist es langsam wirklich leid, den ‚dummen Juristen‘ ästhetischen Nachhilfeunterricht zu erteilen und sie darauf hinzuweisen, daß es sich hier um Kunst und eben nicht um Schweinkram handelt. Wer sich unbedingt aufgeilen will, der ist mit solchen Beschlagnahmen auch nicht daran zu hindern; außerdem kriegt er das, was er braucht, billiger und bunter an jedem Kiosk.⁸¹

Martin Durm, ebenfalls Redakteur der Zeit, räumt zwar ein, dass es sich bei *Opus Pistorum* um „eines der freizügigsten Werke Millers“⁸² handelt, allerdings kritisiert er den rüden Umgang mit dem ‚zweiten Angeklagten‘, dem Buchhändler Manfred Denneler: „Gelegentlich klang es so, als habe der in Ehren ergraute Buchhändler ‚Opus Pistorum‘ eigenhändig verfaßt und damit den Kindern und Jugendlichen in Stuttgart und Umgebung schweren Schaden zugefügt.“⁸³

⁷⁹ Kirchner: Robotersex.

⁸⁰ Kirchner: Robotersex.

⁸¹ Winkler, Willi: Schlägt die Wende endlich durch? Staatsanwälte küssen nicht. Wie und zu welchem Ende an Büchern Exempel statuiert werden In: Die Zeit Nr. 44 vom 24. Oktober 1986. S. 59.

⁸² Durm: Die Justiz und das „Opus“.

⁸³ Durm: Die Justiz und das „Opus“.

Der Spiegel lässt, wenn schon nicht durch eine explizite Stellungnahme, dann doch durch ostentative Ironie erahnen, auf wessen Seite er sich in diesem Prozess geschlagen hat, wenn zu lesen ist:

Der Lustmolch unter den Literaten des Jahrhunderts hat wieder einmal, postum, das Sittlichkeitsempfinden beamteter Ordnungswächter verstört. [...] Entgegen allen Gepflogenheiten wurden die 340 scharfen Seiten nicht im Gerichtssaal verlesen. Auch mit Rücksicht auf das Zartgefühl der beiden Schöffinnen, die schon bei der ersten Zitat-Kostprobe in der Anklageschrift von Schamröte übermannt wurden, hat Richter Nerlich das ‚Selbstleseverfahren‘ verfügt.⁸⁴

Im Bonner General-Anzeiger ist zu lesen, dass *Opus Pistorum* „gewiss kein Meisterwerk Millers“⁸⁵ sei, trotzdem setzt er sich kritisch mit der fragwürdigen Konstellation des Gremiums der Bundesprüfstelle auseinander:

Nicht einer der Schriftsteller, die fuer den Literaturbereich als Beisitzer berufen sind, sei im 'Verzeichnis lieferbarer Buecher' als Verfasser eines eigenstaendigen Werkes ausgewiesen. Auch prominente Verleger arbeiten seit 1984 in dem Gremium nicht mehr mit. Fachliche Kompetenz wuerde die Diskussion gewiss erschweren – ihr aber auch nuetzen..⁸⁶

Hartmut Zeeb mokiert sich in der Tageszeitung taz über den moralischen Anspruch der deutschen Justiz, die damit – zumindest in Sachen Miller – auch innerhalb der als sittenstreng geltenden Staaten inzwischen allein auf weiter Flur steht: „Auch in den USA, in Spanien und Italien gilt der Name Millers genug, um das Opus vor Eingriffen staatlicher Zensurbehoerden zu schuetzen.“⁸⁷

Im Großen und Ganzen lässt sich damit festhalten, dass die Feuilletons, die sich tatsächlich mit *Opus Pistorum* auseinandersetzten, statt dpa-Meldungen unkommentiert zu übernehmen, überwiegend von Liberalität in Sachen Miller geprägt sind; bis auf wenige Ausreißer plädieren sie für das Werk, das, darin kommen sie überein, kein Meisterwerk von außergewöhnlich hoher Literarizität ist, aber als von Ironie geprägtes Werk der Kunst zuzuordnen und damit zu schützen ist.

⁸⁴ Unbekannter Autor: Prozeß um Skandalbuch. In: Der Spiegel Nr. 15 vom 10. April 1989. S. 234.

⁸⁵ Unbekannter Autor: So etwas wie ein moralisches oder unmoralisches Buch gibt es nicht. In: Bonner General-Anzeiger vom 4. März 1988. Stadtausgabe Bonn. S. 13.

⁸⁶ Unbekannter Autor: So etwas wie ein moralisches oder unmoralisches Buch gibt es nicht.

⁸⁷ Zeeb, Hartmut: Pornographie, Kunst und geistiger Anspruch. In: taz Nr. 2786 vom 18. April 1989. S. 5.

2.5. *Opus Pistorum* – Porno oder Poesie?

Nach den vorangegangenen Erläuterungen wird es nun Zeit herauszufinden, welchen Platz *Opus Pistorum* in diesem Gefüge aus juristischen und literaturtheoretischen Kriterien zur Pornografie-Bewertung einnimmt.

Justitia hat letztendlich – ganz im Sinne Susan Sontags – entschieden, dass sich die Kategorien Pornografie und Kunst durchaus miteinander vereinbaren lassen, und dadurch *Opus Pistorum* trotz seines geradezu aufdringlich pornografischen Charakters eine Existenz als schützenswertes Objekt der Kunst zugestanden, obwohl Miller nicht einmal vor pädophilen und sodomitischen Darstellungen haltmacht. So konfrontiert er den Leser gleich in der ersten Szene des Buches mit folgendem Geschehen:

Marcelle is on her father's lap in the chair. She plays with his dong and he diddles her between the legs... she raises her little belly and he kisses it, her spread legs show his fingers sliding up in her tiny hole. Her mousetrap stretches when she puts one of her fingers in with his, and she laughs... [...] she pulls the bosom of her dress and pulls it half off her shoulders... her teats press my shoulder. I hear Marcelle's father too – 'Fuck her! I must see my little darling be fucked!' (Opus, S. 12ff.)

Nachdem der Leser sich nun nach diesem Start und den darauf folgenden 150 Seiten der Meinung sein könnte, es gäbe im *Pistorum*'schen Universum keine sexuellen Überraschungen mehr, könnte er schließlich im vierten Kapitel eventuell eines Besseren belehrt werden, denn nach zahllosen eher unspektakulären Geschlechtsakten hetero- sowie homosexueller Natur, Besuchen bei Prostituierten, der Vergewaltigung einer aufreizenden Nachbarin, Orgien während Teufelsmessen und Sex mit Kleinwüchsigen erwacht er bei folgender Stelle womöglich aus der (für Pornografie typischen) Monotonie der Orgasmen:

Then that damn police dog comes scrambling in from the other room, trailing a leash and acting as though he intended to finish up a job he should have done earlier. He's as big as a house, and he makes straight for the couch. Arthur and I both tumble off in opposite directions, but it's not us he's after. He lands squarely on Charlotte and pins her down.

Arthur grabs the first thing that's handy... the bottle of Scotch... but the dog isn't eating Charlotte after all.... he's only raping her. She can't do a thing... he knows how to handle her, and he's really being as gentle as he can under the circumstances. And Charlotte's not being afraid of him... she's only dreadfully embarrassed.

'Go on and drag him off', I suggest to Arthur. 'He won't hurt you much.'

Arthur politely asks me to go to hell... he's not going to near that son-of-a-bitch. (Opus, S. 173)

Durch den *Opus Pistorum* von LG Stuttgart und BGH zugestandenem Kunstcharakter fällt das Werk auch trotz solcher Szenen, die charakteristischerweise immer die verpönte Vielfalt an Kopulationspartnern beinhalten, unter den durch die Verfassung garantierten Schutz der Kunstfreiheit.

Was nun die Intention der sexuellen Erregung angeht: durchaus, als Auftragswerk kann Millers Absicht schwerlich woanders liegen als in der sexuellen Stimulation seiner Konsumenten, durch die der er immerhin Geld verdient. Aus dieser Tatsache ergibt sich auch Millers Duktus, die Handlung möglichst auf das sexuelle Geschehen zu reduzieren; im Sinne der sexuellen Erregung bezahlte ihn sein Auftraggeber immerhin nicht für verhüllende, verträumt-idyllische Poesie, sondern für die explizite, schonungslose Darstellung roher Sexualität. Dass Miller dieser Bedingung allerdings mit einem Augenzwinkern nachkam, stellt Anaïs Nin im Vorwort zu *Delta of Venus*, fest: „Henry started out gaily, jokingly. He invented wild stories which we laughed over.“⁸⁸

Zumindest der Vorwurf der Anonymisierung des Sex kann überdies wenigstens teilweise entkräftet werden; wie Daniel Beisel feststellt, ist es „klar, daß *Miller* [durch die Ich-Erzählsituation, Anm. d. Verf.] nicht irgendeine Geschichte erzählt, sondern seine Distanz zur Hauptfigur aufheben will.“⁸⁹ Damit wird jedoch ausschließlich die aufgehobene Distanz zum Erzähler impliziert; alle anderen Figuren treten bloß in sexuellen Kontexten auf, selbst die Auftritte der Freunde des Protagonisten beschränken sich größtenteils auf die ‚Vermittlung‘ williger sowie unwilliger Frauen und ihre Erzählungen sexueller Eskapaden.

Zieht man die auf Seite 17 in dieser Arbeit von Friedrich Christian Schroeder formulierten Kriterien zur Pornografie-Beurteilung zu Rate, lässt sich der pornografische Charakter von *Opus Pistorum* ebenfalls nicht leugnen, auch nicht unter dem Gesichtspunkt des Zutreffens mehrerer dieser Merkmale, um ein Werk als pornografisch klassifizieren zu können. Zwar lässt sich angesichts der Tiefen der menschlichen Seele (und vor allem der menschlichen Lust) darüber streiten, ob die Darstellung unrealistisch bzw. wesensverfälscht sei oder nicht; die Merkmale der Isolierung, Aufdringlichkeit, Degradierung, Erniedrigung und Entmenslichung treffen jedoch zweifelsfrei zu: Wie erwähnt wird Sexualität bei Miller mit dem Ziel der

⁸⁸ Nin, Anaïs: Preface. In: Nin, Anaïs: *Delta of Venus*. Preface. London [u.a.]: Penguin Books 2000. S. vii.

⁸⁹ Beisel: Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. S. 183 [Hervorhebung im Original].

Lustmaximierung auf aufdringliche Art und Weise isoliert, Sexualpartner erniedrigt; so schreibt er etwa, nach der knapp 20-seitigen Beschreibung der Gruppenvergewaltigung einer Bekannten:

It's really funny to see Miss Cavendish shove her behind up and then look around to see what's going on. I begin to laugh and when Sid and Arthur start too Miss Cavendish looks as uncomfortable as I've ever seen a woman look. Arthur smacks her on the ass... She hides her face in her arms when he screws her... Sid makes a farewell speech while he is climbing into his pants. Modesty! Miss Cavendish covers herself with a sheet and keeps her eyes turned away until we're all safely in our clothes. We have found her hospitality bewitching, Sid tells her... perhaps we may call again tomorrow... say at nine?... and he has a friend or two who would like to know her... (Opus, S. 62)

Greift man schließlich die Empfehlung des Bundesgerichtshofes auf, Rücksicht auf das Gesamtwerk des Autors zu nehmen, ihn also immer auch nach seinem Gesamtwerk zu beurteilen, kommt man zu dem Schluss, Miller gerade in diesem Zusammenhang als Pornograf zu ‚verurteilen‘, schließlich ist sein Schaffensweg gepflastert von zensorischen Eingriffen und Verboten seiner Werke.

Auch aus literaturtheoretischer Sicht spricht viel für diesen Schluss. Geht es nach D. H. Lawrence, hat die Mehrheit zu entscheiden, ob ein Werk als pornografisch zu charakterisieren ist oder nicht, und im Falle Millers sprechen die Rezensenten mehrheitlich von Pornografie – obgleich ebendiese Mehrheit Miller, zumindest gegenwärtig, deswegen nicht verteufelt. Demzufolge kann festgestellt werden, dass die breite Masse sich – gemäß Lawrence'scher Kategorien – nicht von ihrem *mob*-Ich, sondern vom individuellen Ich lenken lässt, sich also reflexiv mit *Opus Pistorum* auseinandergesetzt hat; das legt den Schluss nahe, dass der Wandel in moralischen Fragen tatsächlich soweit fortgeschritten ist, dass eindeutig pornografische Werke nicht mehr unterdrückt werden müssen; sie können aus dem Inferno der verdammenswerten Schriften emporsteigen, womit für einen freimütigen, offenen Umgang mit Pornografie gesorgt ist, was Lawrence und seiner Abscheu vor Heimlichkeit wohl entgegenkommen würde.

Die von Susan Sontag im Gegensatz dazu kritisierte, allgemeine Negierung der Symbiose zwischen Kunst und Pornografie wurde inzwischen ja auch vom Gesetz relativiert. Trotzdem muss man, um bei ihren Worten zu bleiben, *Opus Pistorum* als „pornographic potboiler“⁹⁰ betrachten, denn nichts anderes ist das Werk angesichts der

⁹⁰ Sontag: *The Pornographic Imagination*. S. 36.

seitenweisen Bezahlung. Ob man dies nun in ihrem Sinne tut – der Ausdruck bezeichnet für sie nicht schöngeistige Literatur, sondern das schriftstellerische Mittelmaß – oder nicht, bleibt wohl ausschließlich dem Leser und seinem Geschmack überlassen. Konform gehend mit dem von Sontag diskutierten Vorwurf, die einzige nennenswerte Verbindung zwischen Pornografie und Literatur liege darin, dass Pornografie ebenfalls in gedruckter Form erscheinen würde, mögen Pragmatiker darüber hinaus der Ansicht sein, dass Millers einzige Verbindung zur Kunst in der Berufsbezeichnung ‚Autor‘ zu finden sei.

Zieht man die von Sontag besprochenen, gegen Pornografie sprechenden Argumente heran, kommt man ebenfalls nicht umhin, das Werk als etwas anderes als pure Pornografie zu betrachten. Jedes dieser vier Hauptmerkmale lässt sich jedoch auf die Tatsache zurückführen, dass *Opus Pistorum* ursprünglich nicht als Roman, sondern als Auftragswerk konzipiert war.

Da wäre zum einen der oft zitierte Vorwurf der Diskrepanz zwischen den vielschichtigen Funktionen der ‚kultivierten‘ Literatur und der einzigen, bloß auf sexuelle Erregung abzielenden Funktion pornografischer Texte. Dass Miller aufgrund des Auftragsstatus keine andere Wahl hatte (er sich jedoch andererseits auch nicht für eine minder explizite Technik entschied, als er sie hatte), wurde bereits illustriert, wie auch die Tatsache, dass sexuelle Erregung, zumindest aus heutiger Sicht, nicht mehr skandalös, sondern ein durchaus angenehmer Nebeneffekt der Lektüre ist.

Auch der nächste von Sontag formulierte Vorwurf ist dem *Opus Pistorum* eigenen Auftragscharakter geschuldet, nämlich die Abwendung der Pornografie von linearischen Handlungsabläufen. *Opus Pistorum* wendet sich in der Tat ab von idealtypischen narrativen Elementen wie Linearität und Kausalität, stattdessen wird der Leser mit der durchaus expliziten situativen Darstellung des Lebens im Paris der 20er Jahre konfrontiert, aufgrund dessen sich konsequenterweise der Eindruck aufdrängt, als sei die Handlung – wenn überhaupt von einem Handlungsgerüst die Rede sein kann – irrelevant; natürlich dient sie bloß, wie erwähnt, als Rechtfertigung der für Pornografie charakteristischen Aneinanderreihung zahlloser, mitunter sexuell stimulierender Geschlechtsakte.

Was den Vorwurf der Vernachlässigung einer ‚angemessenen‘ Ausdrucksweise angeht, kann man dem nicht viel entgegenhalten. Wer auf hohe Literarizität pocht, wird bei der Lektüre Millers wohl enttäuscht werden, denn lyrische Umschreibungen, die dem *bon goût* bzw. der im französischen Klassizismus geltenden Maxime der *bienséance*

entsprechen, sind für eingefleischte Sammler von Erotika höchstwahrscheinlich von eher geringem Interesse. In seiner Autobiografie schreibt Miller zu seinem inflationären Umgang mit als anstößig empfundenen Ausdrücken: „I don't trot out this vocabulary of the gutter unnecessarily. There is a time and place for it. Or the right mood. I don't talk fuck, shit, prick, cunt all the time, as a truck driver might. Intellectuals tend to use this kind of language for effect. I hold them in contempt.”⁹¹

Auch der für pornografische Werke typischen Vernachlässigung ausgereifter Charaktere und tiefgründiger Emotionen, dem letzten der vier Hauptvorwürfe, lässt sich nach der Lektüre Millers nicht viel entgegenhalten, und wie bisher liegt das am mangelnden Interesse der ursprünglichen Leser von *Opus Pistorum* an diesen Themenbereichen.

Nachdem nun festgestellt wurde, dass *Opus Pistorum*, wie man es auch drehen und wenden mag, ein durch und durch tabubrechendes, pornografisches Werk ist, das alle ‚schlechten‘ Eigenschaften eines pornografischen Romans in sich vereint, stellt sich die Frage, wie es dazu kommen konnte, dass das Werk inzwischen trotz alledem unangefochten (sieht man von einigen moralischen Hardlinern einmal ab) den Ruf genießt, Millers pornografisches Meisterwerk von weltliterarischem Rang und somit Kunst zu sein. Was es dazu macht, ist nicht zuletzt der auch von Anaïs Nin konstatierte Mangel an Ernsthaftigkeit, der leicht komödiantische Zug, der Millers sexuellen Eskapaden anhaftet, die überspitzten Exzesse, die die Vorstellungskraft der meisten von uns höchstwahrscheinlich übersteigen und die das ganze Werk schließlich ad absurdum führen.

Die juristisch geforderte Berücksichtigung der Toleranzgrenze normaler Menschen sollte in der Bewertung von Kunst keinen Platz haben; Kunst soll provozieren, ihre Grenzen ausloten und auch übertreten dürfen. Sie ist ein irrales Abbild der Realität, und so muss der fiktionale Charakter von Literatur, so pornografisch er auch sein mag, in einer Zeit, die sich für die durch die Verfassung garantierte Freiheit der Kunst rühmt, ohne Angst vor rechtlichen Folgen anerkannt werden.

Tatsächlich scheint der bisher viel zitierte Wandel des moralischen Empfindens bis heute so weit fortgeschritten zu sein, dass selbst so explizite Werke wie Charlotte Roches *Feuchtgebiete* oder Elfriede Vavriks *Nacktbadestrand* nicht beanstandet werden, ebenso wenig wie der Debütroman *100 colpi di spazzola prima di andare a*

⁹¹ Miller, Henry: *My Life and Times*. London: Pall Mall Press 1972. S. 156.

dormire von Melissa Panarello, in dem ein 15-jähriges Mädchen über seine ausschweifenden sexuellen Abenteuer Tagebuch führt, oder Catherine Millets erotisch-autobiografischer Roman *La vie sexuelle de Catherine M.* All diesen Werken ist gemein, dass ihnen große mediale Aufmerksamkeit zuteil wurde und die breite Öffentlichkeit sich ob ihrer Explizitheit echauffierte, doch sowohl innerhalb als auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes scheint die Sexuelle Revolution Früchte getragen zu haben.

C) Maxim Billers *Esra* – Literatur zwischen Schlüsselroman und Persönlichkeitsrecht

*Ich will dir nicht meine Brüste zeigen und später irgendwo lesen, daß ich dir meine Brüste gezeigt habe.*⁹²

1. Theoretische Grundlagen

Das folgende Kapitel dient der Beschäftigung mit den von der Justiz gesetzten Schranken zum Schutze der Persönlichkeitsrechte und der literarischen ‚Einverleibung‘ realer Personen und Begebenheiten.

Dabei soll einerseits geklärt werden, was unter den Persönlichkeitsrechten verstanden wird und wie der Schutz dieser Rechte durch das Gesetz geregelt wird und andererseits – nach einer Erläuterung zu dem hier wesentlichen Begriff des Schlüsselromans –, inwieweit es einem Autor zugestanden wird, sich von der Realität nicht nur inspirieren zu lassen, sondern ihr darüber hinaus auch Einlass zwischen seine Buchdeckel zu gewähren.

Dass Schriftsteller sich Charaktere aus der Wirklichkeit ‚ausborgen‘ ist kein neues Phänomen, dass sie deswegen vor den Kadi gezerzt werden, schon eher. Wäre es immer schon so gewesen, wäre der Kanon bedeutend schmaler, weil etwa Autoren wie Goethe (*Die Leiden des jungen Werther*) oder Thomas Mann (*Die Buddenbrooks* oder *Der Zauberberg*) daraus verbannt worden wären; ein Argument, das auch viele Kritiker des *Esra*-Verbots im Diskurs um Billers Prozess vorbrachten.

Ich neige fast dazu, an dieser Stelle von ‚produktiver Rezeption‘ zu sprechen; der Autor setzt sich mit seinem Umfeld auseinander, mit ihm mehr oder auch weniger nahestehenden Personen, ihren Gedanken und ihrem Handeln und rekonstruiert seine Eindrücke in einer literarischen Schöpfung.

Das tat auch Maxim Biller, mit der Konsequenz, dass sein Werk *Esra* bis heute nicht verkauft werden darf. Im Folgenden soll nun beleuchtet werden, warum.

1.1. Der gesetzlich geregelte Schutz der Persönlichkeitsrechte

Das Persönlichkeitsrecht schützt vor unerlaubten Eingriffen in die Privat- und Intimsphäre, etwa wenn die Würde eines Menschen verletzt wird. Juristische

⁹² *Esra*, S. 15.

Differenzen entstehen, wenn das Recht auf freie Meinungsäußerung auf die Wahrung der Privatsphäre durch Gesetze, die Beleidigung und Verleumdung verbieten, prallt. Kollisionen zwischen der Kunstfreiheit und dem Schutz von Persönlichkeitsrechten basieren auf verschiedenen juristischen Grundlagen; meist werden durch das verletzte Grundrecht auf Schutz der Persönlichkeit zivilrechtliche Klagen von Privatpersonen aufgrund von Diffamierungen eingebracht. In jedem Fall unterliegt das Abwägen der beiden Grundgesetze subjektiven und uneinheitlichen Kriterien und kann aus diesem Grund immer nur individuell erfolgen.

Neben diversen nationalen Regelungen gibt es international gültige Statuten zum Schutze der Persönlichkeitsrechte; in diesem Zusammenhang kommen der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, die am 10. Dezember 1948 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen beschlossen wurde, sowie dem seit Dezember 2009 gültigen Vertrag von Lissabon, dem Völkerrechtsvertrag der Mitgliedstaaten der Europäischen Union, die wohl größte Bedeutung zu.

Artikel 1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte besagt: „All human beings are born free and equal in dignity and rights. They are endowed with reason and conscience and should act towards one another in a spirit of brotherhood.”

Daneben steht im Vertrag von Lissabon: „Die Werte, auf die sich die Union gründet, sind die Achtung der Menschenwürde, Freiheit, Demokratie, Gleichheit, Rechtsstaatlichkeit und die Wahrung der Menschenrechte einschließlich der Rechte der Personen, die Minderheiten angehören.“

Auch die Europäische Menschenrechtskonvention bezieht sich ausdrücklich auf den Schutz der Privatsphäre, so lautet Art. 8 Abs. 1 EMRK: „Jedermann hat Anspruch auf Achtung seines Privat- und Familienlebens, seiner Wohnung und seines Briefverkehrs.“

In Österreich werden die Persönlichkeitsrechte durch den Staatsvertrag von 1955, das Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch (ABGB), das Mediengesetz (MedienG) und das Strafgesetzbuch (StGB) definiert und geschützt.

Artikel 6 des Österreichischen Staatsvertrages regelt sowohl den Schutz der Persönlichkeitsrechte wie auch das Recht auf freie Meinungsäußerung:

1. Österreich wird alle erforderlichen Maßnahmen treffen, um allen unter österreichischer Staatshoheit lebenden Personen ohne Unterschied von Rasse,

Geschlecht, Sprache oder Religion den Genuß der Menschenrechte und der Grundfreiheiten einschließlich der Freiheit der Meinungsäußerung, der Presse und Veröffentlichung, der Religionsausübung, der politischen Meinung und der öffentlichen Versammlung zu sichern.

2. Österreich verpflichtet sich weiters dazu, daß die in Österreich geltenden Gesetze weder in ihrem Inhalt noch in ihrer Anwendung zwischen Personen österreichischer Staatsangehörigkeit auf Grund ihrer Rasse, ihres Geschlechtes, ihrer Sprache oder ihrer Religion, sei es in bezug auf ihre Person, ihre Vermögenswerte, ihre geschäftlichen, beruflichen oder finanziellen Interessen, ihre Rechtsstellung, ihre politischen oder bürgerlichen Rechte, sei es auf irgendeinem anderen Gebiete, diskriminieren oder Diskriminierungen zur Folge haben werden.

§ 16 ABGB besagt: „Jeder Mensch hat angeborne, schon durch die Vernunft einleuchtende Rechte, und ist daher als eine Person zu betrachten. [...]“

Der Schutz vor übler Nachrede, Verleumdung und Ehrbeleidigung sowie die Verletzung des höchstpersönlichen Lebensbereiches erfolgt durch § 1328 a ABGB (Recht auf Wahrung der Privatsphäre) sowie § 1330 ABGB (Schutz vor Ehrenbeleidigung), § 6 MedienG und § 7 MedienG (Schutz vor übler Nachrede, Beschimpfung und Verleumdung und Schutz vor Verletzung des höchstpersönlichen Lebensbereiches) sowie § 111 StGB und § 115 StGB (Schutz vor übler Nachrede und Beleidigung).

In Deutschland wird die Einhaltung des Schutzes der Persönlichkeitsrechte durch das Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (GG), das Allgemeine Persönlichkeitsrecht (APR), das kein eigenes Gesetz ist, sondern sich aus Art. 1 Abs. 1 GG und Art. 2 Abs. 1 GG heraus entwickelte, und das Deutsche Strafgesetzbuch (StGB) geregelt.

Der oft zitierte Art. 1 Abs. 1 GG lautet: „Die Würde des Menschen ist unantastbar. Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt.“, Art. 2 Abs. 1 GG: „Jeder hat das Recht auf die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit, soweit er nicht die Rechte anderer verletzt und nicht gegen die verfassungsmäßige Ordnung oder das Sittengesetz verstößt.“

Außerdem schützt das deutsche StGB vor Beleidigung (§ 185 StGB), übler Nachrede (§ 186 StGB) und Verleumdung (§ 187 StGB).

Für die zeitgenössische Rechtsprechung in solchen, die Verletzung des Persönlichkeitsrechts betreffenden Streitfällen ist das *Mephisto*-Urteil aus dem Jahre 1971 fundamental.

Klaus Mann veröffentlichte *Mephisto. Roman einer Karriere* 1936 im niederländischen Exil; erst 20 Jahre später erfolgte die Publikation in Ost-Berlin durch den Aufbau-Verlag. Der seinem ehemaligen Schwager Gustaf Gründgens nachempfundene Protagonist in Manns sechstem Roman, Hendrik Höfgen, ist ein opportunistischer Schauspieler, der mit den Nazis kollaboriert und als Glanzpunkt seiner Karriere schließlich zum Intendanten des Staatstheaters in Berlin ernannt wird.

Gründgens Adoptivsohn Peter Gorski klagte nach dessen Tod im Zuge der Ankündigung des Nymphenburger Verlages, eine Ausgabe in der BRD herauszugeben, gegen die Publikation und bekam vom Oberlandesgericht Hamburg Recht: seine Klage zog 1966 aufgrund der offensichtlichen Analogien zwischen Gründgens und Höfgen ein Veröffentlichungsverbot nach sich (obwohl das zuerst mit dem Fall beschäftigte Hamburger Landgericht ein Verbot ausschloss, den Verlag jedoch verpflichtete, „dem Roman ein klärendes Vorwort voranzustellen“⁹³). Zwei Jahre später wurde das Urteil des OLG durch den Bundesgerichtshof bestätigt, *Mephisto* – zumindest die vom Nymphenburger Verlag herausgegebene Fassung der BRD – blieb weiterhin verboten.

Daraufhin reichte der Verlag eine Verfassungsbeschwerde beim Bundesverfassungsgericht ein, das der Wahrung der Persönlichkeitsrechte ebenfalls einen höheren Stellenwert als dem Kunstvorbehalt einräumte – trotz der Feststellung, „daß das Rechtsschutzbedürfnis des verstorbenen Gründgens in dem Maß schwindet, in dem die Erinnerung an den Verstorbenen verblaßt.“⁹⁴

Das BVerfG stützte sein Urteil unter anderem auf die geltenden Rechtsschranken, also den der Kunstfreiheit durch die Wahrung anderer Grundrechte gesetzten Grenzen, die in diesem Falle dem Schutz des Persönlichkeitsrechts dienen. Dabei hält es fest, dass es keine allgemein gültige Rechtsprechung geben kann, sondern individuell gerichtet werden müsse. Was *Mephisto* angeht, kam es schließlich zu der Ansicht, dass das durch OLG und BGH eingeräumte Verbot des Werkes aufgrund der Gründgens durch Mann zugefügten Diffamierungen gerechtfertigt sei:

Die Gerichte haben auch eingehend erörtert, daß der Autor ein grundlegend negatives Persönlichkeits- und Charakterbild des Höfgen und damit des verstorbenen Gründgens gezeichnet habe, das in zahlreichen Einzelheiten unwahr, durch erfundene, die Gesinnung negativ kennzeichnende Verhaltensweisen [...] angereichert sei und verbale Beleidigungen und Verleumdungen enthalte [...]. Das Oberlandesgericht hat - vom Bundesgerichtshof unbeanstandet - den Roman als

⁹³ Beisel: Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. S. 21.

⁹⁴ Ohmer: Gefährliche Bücher? S. 74.

„Schmähschrift in Romanform“ bezeichnet. Es gibt keine hinreichenden Gründe, dieser von den Gerichten vorgenommenen Wertung entgegenzutreten [...].⁹⁵

Trotz des offiziell noch immer gültigen Verbotes *Mephistos* wagte sich der Rowohlt-Verlag 1981 an eine neuerliche Publikation des Werkes, die ihrerseits keinerlei juristische Konsequenzen nach sich zog, sondern sich, ganz im Gegenteil, zu einem literarischen Highlight des Verlages entwickelte.

1.2. Der literarische Diskurs

1.2.1. Fakt und Fiktion

Schon Aristoteles traf in der *Poetik* eine Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion:

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich [...] dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.⁹⁶

Anders gesagt: „Erzählt werden kann von realen oder erfundenen Vorgängen.“⁹⁷ In diesem Zusammenhang beschäftigt sich auch die Literaturwissenschaft mit den Unterschieden zwischen faktualen und fiktionalen Werken. Schon die semantische Betrachtung der beiden Begriffe konkretisiert ihre Unterschiede: lat. *factum* bedeutet Tat oder Tatsache, lat. *finco* meint gestalten, erdichten, vorgeben.

Der Begriff des faktualen Erzählens meint die Beschreibung empirisch-historischer Personen, Orte und realer Geschehnisse; es geht weniger um einen ästhetisch-dichterischen Anspruch als vielmehr darum, in sachlichem Ton über faktische Gegebenheiten zu berichten, wie es etwa bei Zeitungsartikeln oder Biografien der Fall ist⁹⁸, die vom Rezipienten als Tatsachen aufgefasst werden sollen. Mit Aristoteles Worten bezeichnet eine faktuale Erzählung also das ‚wirklich Geschehene‘.

Im Gegensatz dazu drücken fiktionale Texte das ‚was geschehen könnte‘ aus; sie geben nicht vor, eine reale Wirklichkeit darzustellen, sondern eine Möglichkeit davon. Fiktionale Literatur bildet eine fiktive Realität mit fiktiven Personen und Ereignissen

⁹⁵ BVerfGE 30, 173 – Mephisto. Eingesehen unter:

<http://www.servat.unibe.ch/dfr/bv030173.html#Rn066> am 21. November 2010.

⁹⁶ Aristoteles: *Poetik*. S. 29.

⁹⁷ Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München: C. H. Beck 2007. S. 10.

⁹⁸ Vgl. Martinez; Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 10.

ab, die sich zwar mit der wirklichen Welt decken kann, es jedoch nicht muss (ein Beispiel hierfür wäre etwa die Surrealität der Phantastischen Literatur).

Die Germanistin Käte Hamburger ist der Ansicht, dass das Leseerlebnis des Rezipienten davon abhängt, ob er einen faktualen oder fiktionalen Text vor sich hat⁹⁹; sie macht sich in *Die Logik der Dichtung* von 1957 auf die Suche nach textimmanenten Fiktionssignalen, die dem Rezipienten bei der Einordnung eines Textes behilflich sein sollen: „Denn nur am Problem des Erzählens lassen sich die logisch-erkenntnistheoretischen und die grammatisch-semantischen Verhältnisse aufzeigen, die die Fiktion von der Wirklichkeit unterscheiden.“¹⁰⁰

Hamburger prägte hierbei den Begriff des epischen Präteritums, der meint, dass das Präteritum in einem fiktionalen Text „seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verliert“¹⁰¹ und so für den Leser ein fiktives Heute beschreibt. Als Beispiel führt sie etwa den Satz „Morgen war Weihnachten“ an: während dem Leser einer faktualen Erzählung die Kombination aus dem Adverb ‚Morgen‘ mit dem Präteritum ‚war‘ wohl sauer aufstoßen würde, nimmt man sie in einer fiktionalen Erzählung kaum zur Kenntnis, weil man öfters über solche Kombinationen stolpert: „[...] sie werden von uns toleriert bzw. sogar als interne Fiktionalitätssignale verstanden.“¹⁰²

Ein weiteres Kriterium zur Fiktionalitätsbestimmung findet sich laut Hamburger mit dem Einsatz von Verben der inneren Vorgänge; im Gegensatz dazu formuliert sie auch Verben der äußeren Vorgänge (man könnte auch sagen, ausübende Verben, da Hamburger sich damit auf Verben bezieht, die eine von außen wahrnehmbare Tätigkeit bezeichnen: „Gehen, sitzen, stehen, lachen, usw. [...]“¹⁰³). Verben der inneren Vorgänge zeichnen dagegen ein Bild der Gefühlswelt der Protagonisten; diese Welt – ein Indikator für einen fiktionalen Text – wird durch Verben wie „denken, sinnieren, glauben, meinen, fühlen, hoffen u.a.m.“¹⁰⁴ markiert. Im Gegensatz zur faktualen Erzählung haben in einer durch Fiktionalität erzeugten fiktiven Welt Gedanken und Emotionen durchaus Platz. Die erlebte Rede, ein rhetorisches Mittel, das zwischen

⁹⁹ Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 4. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 1994. S. 57.

¹⁰⁰ Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. S. 59.

¹⁰¹ Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. S. 61.

¹⁰² Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. 6. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008. S. 131.

¹⁰³ Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. S. 72.

¹⁰⁴ Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. S. 72.

indirekter und direkter Rede steht, sieht sie als Steigerung der Verben der inneren Vorgänge, sie ist ihre „äußerste Konsequenz“¹⁰⁵.

Allerdings darf man nicht aus den Augen lassen, dass faktuale Texte sich fikionalisierende Charakteristika zu Eigen machen können, und umgekehrt nehmen fiktionale Texte nicht selten auf reale Geschehnisse Bezug.

1.2.2. Der Schlüsselroman

Der Schlüsselroman, dessen Bezeichnung auf den französischen *roman à clef* des 17. und 18. Jahrhunderts zurückgeht¹⁰⁶, bildet nun eine Art Hybrid aus faktualer und fiktionaler Erzählung. Zum einen liegt es in seiner Natur, als literarisches Abbild realer Personen und Geschehnisse verstanden zu werden, zum anderen soll er jedoch durch die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ als fiktional verstanden werden. Ein Grenzfall läge jedoch vor, wenn zwar reale Personen in einem Werk – etwa durch detailgetreue Beschreibungen ihres Äußeren – wiedererkennbar gemacht werden, ihre fiktiven Taten jedoch nicht ihrem realen Handeln entsprächen. Schlüsselliteratur verflicht also ihren realhistorischen Hintergrund mit fiktiven Inhalten und gibt dem Leser die Möglichkeit, vom Autor mehr oder weniger versteckte, aber durchaus beabsichtigte ‚Realitätssignale‘ zu decodieren. Die Absicht des Autors stellt dabei ein relevantes Motiv dar: „Zu unterscheiden ist der Schlüsselroman von der künstlerischen Verarbeitung von Urbildern und Modellen, bei der es gerade nicht die Absicht des Autors ist, dass hinter der fiktionalen Handlung reale Begebenheiten wiedererkannt werden.“¹⁰⁷ Die Motive, aus denen ein Autor sich dazu entschließt, auf die Taktik des Verschlüsseln zurückzugreifen, sind vielfältig; während die soziokulturellen ‚Rahmenbedingungen‘ variabel sind, der Autor etwa Kritik an ganzen politischen oder wirtschaftlichen Systemen oder auch nur an einer einzigen Person übt, liegt die Ursache für die Verschlüsselungstaktik oftmals darin, diese Kritik verschleiert zu transportieren. Das heißt jedoch nicht, dass der Schlüsselroman bloß als scheinbar geeignetes Transportmittel der Kritik herangezogen wird; in vielen Fällen liegt es auch in der Absicht des Autors, eine satirische Überspitzung realer Zustände oder menschlicher Charaktereigenschaften vorzulegen, die schlicht der Unterhaltung des Lesers dienen mag:

¹⁰⁵ Hamburger: Die Logik der Dichtung. S. 74.

¹⁰⁶ Vgl. Becker, Bernhard von: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. Der Schlüsselprozess um das Buch „Esra“. Ein Essay. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 20.

¹⁰⁷ Becker: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. S. 20.

Verbreitet ist der Schlüsselroman auf dem Gebiet der Schilderung politischer Vorgänge [...] und auf dem Gebiet der Gesellschaftssatire, insbesondere der Literatursatire [...]. Der Schwerpunkt des Schlüsselromans kann auf der Schilderung bestimmter Gesellschafts- oder Personengruppen liegen oder auf der Auseinandersetzung mit einer ganz bestimmten realen Person [...] über die offen zu schreiben nicht ohne weiteres möglich wäre.¹⁰⁸

Da sich der Deutungsprozess von Schlüsseltexten nicht auf ihren literarischen Charakter, sondern auf ihren Konnex zur realen Welt bezieht, also eine Interaktion zwischen faktualer Welt und fiktionalem Text stattfinden muss, um den Text richtig auszulegen, wird der Schlüsselliteratur vorgehalten, dem künstlerischen Anspruch schöngeistiger Literatur nicht zu genügen.¹⁰⁹

Um decodiert werden zu können, braucht Schlüsselliteratur den in der Rezeptionsforschung als ideal geltenden Leser: er ist der textimmanente Experte, dem die vom Anglisten Wolfgang Iser formulierte Appellstruktur der Texte zugute kommt. Vereinfacht gesagt bedeutet das, dass ein Text durch vom Autor eingebaute Leerstellen an den Leser appelliert und dadurch Wirkung zeigt: „Solche Leerstellen eröffnen dann einen Auslegungsspielraum [...]“¹¹⁰ und der Leser muss sich einbringen, um sie mit einem Sinn zu versehen.

Berücksichtigt er die im Text enthaltenen Codes und Appelle des Autors, ist er dazu in der Lage, sie zu verstehen und zu entschlüsseln, womit er eine adäquate, angemessene und ‚richtige‘ Lektüre garantiert. Zumindest theoretisch: „Da aber der Autor in der Regel herrschende Codes umcodiert, müsste der ideale Leser über die gleichen Intentionen verfügen, die in einem solchen Vorgang zur Geltung kommen.“¹¹¹ Eine solche Übereinstimmung hält Iser jedoch für äußerst unwahrscheinlich, weil Kommunikation, die immer „etwas vermittelt, das sich aus der mangelnden Deckung von Sender- und Empfängercode ergibt“¹¹², dadurch hinfällig würde.

1.2.3. Eine essayistische Rechtfertigung: Thomas Manns *Bilse und ich*

Thomas Mann verfasste den Essay *Bilse und ich* 1906 als Reaktion auf den Umgang mit seinem Erstlingsroman *Die Buddenbrooks* (1901), der oftmals in herabwürdigender Art

¹⁰⁸ Becker: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. S. 21.

¹⁰⁹ Vgl. Becker: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. S. 20.

¹¹⁰ Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. 2. Auflage. Konstanz: Universitätsverlag 1971. S. 15.

¹¹¹ Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994. S. 53.

¹¹² Iser: Der Akt des Lesens. S. 53.

und Weise als ‚Bilse-Roman‘ – „als Beispiel für diese neue und skandalöse literarische Gattung“¹¹³ – bezeichnet wurde, da mehrere seiner Protagonisten realen Personen nachempfunden waren.

Fritz Oswald Bilse, ein deutscher Leutnant und Schriftsteller, kritisierte in seinem Werk *Aus einer kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild* (1903) das deutsche Heer, woraufhin er nach einer unehrenhaften Entlassung für die Dauer eines halben Jahres ins Gefängnis musste.

Thomas Mann ist nun der Ansicht, dass unzählige Klassiker der Weltliteratur seinem Beispiel folgend als Bilse-Roman diffamiert werden müssten, wolle man sich erst darauf einlassen, die Praxis der Verflechtung von Fakt und Fiktion zu verunglimpfen:

Wenn man alle Bücher, in denen ein Dichter [...] lebende Personen seiner Bekanntschaft porträtiert hat, auf den Namen Leutnant Bilse's taufen wollte, so müßte man ganze Bibliotheken von Werken der Weltliteratur unter diesem Namen versammeln [...].¹¹⁴

Er bringt den Begriff der Beseelung ins Spiel, womit er meint, dass es weniger darum geht, ein bestimmtes Sujet zu erfinden, sondern ihm schöpferisch Leben einzuhauchen. Man könnte auch sagen, der schöpferische Aspekt ergibt sich daraus, einem (seinetwegen bereits vorhandenen, also nicht eigens ersonnenen) Thema einen dichterischen Stempel aufzudrücken, sich das Thema individuell zu Eigen zu machen: „Es ist nicht die Gabe der Erfindung, – die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht. [...] die Durchdringung und Erfüllung des Stoffes mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum [...].“¹¹⁵ Gerade diese Beseelung jedoch ist für Mann ein nicht zu unterschätzender Faktor, wenn es um unangebrachte Identifikation der Leser mit den fiktiven Protagonisten geht. Der dichterische Vorgang, also die kreative Nutzung realen Materials und die Erweiterung der Wirklichkeit um die Phantasie des Dichters ist Stein des Anstoßes:

Die Identifikation ist es eben, welche die Leute skandalisiert. [...] Dann aber halten die Leute sich für berechtigt, auf Grund der Äußerlichkeiten auch alles übrige für „wahr“, anekdotisch kolportiert, für Ausplauderei und sensationellen Klatsch zu nehmen, – und der Skandal ist da.¹¹⁶

¹¹³ Mann, Thomas: Bilse und ich. S. 11. In: Mann, Thomas: Reden und Aufsätze 2. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band X. Oldenburg: S. Fischer Verlag 1960. S. 9-22.

¹¹⁴ Mann: Bilse und ich. S. 13.

¹¹⁵ Mann: Bilse und ich. S. 15.

¹¹⁶ Mann: Bilse und ich. S. 17.

Für Mann ist dichterische Leistung ohne Freiheit unmöglich, „[...] jene innere Unabhängigkeit und Einsamkeit, welche die Vorbedingung jeder neuen und ursprünglichen Leistung ist“¹¹⁷; der Dichter braucht einen Raum ohne fremde Einflussnahme, ein Vakuum, das er mit seiner Dichtung füllen kann.

„Der Künstler“, hat ein Dichter und Denker gesagt, „der nicht sein ganzes Selbst preisgibt, ist ein unnützer Knecht.“ Das ist unsterblich wahr. Wie aber kann ich mein ganzes Selbst preisgeben, ohne zugleich die Welt preiszugeben, die meine Vorstellung ist? *Meine* Vorstellung, *mein* Erlebnis, *mein* Traum, *mein* Schmerz? Nicht von euch ist die Rede, gar niemals, seid des nun getröstet, sondern von mir, von mir...

– Lest dies! Merkt dies! Es ist ein Sendschreiben, ein kleines Manifest. Fragt nicht immer: Wer soll es sein? [...] Sagt nicht immer: Das bin ich, das ist jener. Es sind nur Äußerungen des Künstlers gelegentlich eurer. Stört nicht mit Klatsch und Schmähung seine Freiheit, die allein ihn befähigt, zu tun, was ihr liebt und lobt, und ohne die er ein unnützer Knecht wäre.¹¹⁸

Sowohl die juristischen Grundlagen als auch die literaturtheoretischen Erläuterungen zu den Begriffen Fakt und Fiktion sowie Schlüsselroman sollen im Anschluss dabei helfen, Maxim Billers *Esra* in einen kritischen Kontext zu setzen, der der Frage auf den Grund geht, wie es zu dem bis heute andauernden Verbot des Romans hatte kommen können.

2. *Esra*

2.1. Maxim Biller und *Esra*

Der 1960 in Prag geborene Maxim Biller kam im Alter von zehn Jahren, 1970, nach Deutschland, wo er nach dem Abitur Literatur studierte und die Deutsche Journalistenschule besuchte. Er schrieb – und schreibt teilweise bis heute – für den Spiegel, Tempo, das Magazin, die Zeit und die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung.

1990 veröffentlichte er sein erstes Prosawerk, den Erzählband *Wenn ich einmal reich und tot bin*. Seitdem erschienen zahlreiche Kurzgeschichten, Kinderbücher, Romane und Erzählungen aus seiner Feder.

Der Roman *Esra* erschien 2003 bei Kiepenheuer & Witsch. Mit den Worten

¹¹⁷ Mann: Bilse und ich. S. 22.

¹¹⁸ Mann: Bilse und ich. S. 22 [Hervorhebungen im Original].

Liebe Ayse, dieses Buch ist für Dich. Ich habe es nur für Dich geschrieben, aber ich verstehe, dass Du Angst hast, es zu lesen. Vielleicht liest Du es, wenn wir alt sind - und siehst dann noch einmal, wie sehr ich Dich geliebt habe. Maxim Berlin, den 22. 2. 03¹¹⁹

schickte Biller seiner Exfreundin Ayşe Romey noch vor dem offiziellen Erscheinungstermin ein Exemplar zu. (Dass sie mit der Lektüre nicht sehr lange gewartet haben dürfte, wird im nächsten Kapitel, das sich mit den vor Gericht ausgetragenen Disputen beschäftigt, deutlich.)

In *Esra* beschreibt Biller, unterteilt in 72 Kapitel, die mit Höhen und Tiefen über vier Jahre andauernde, letztendlich jedoch scheiternde Beziehung zwischen dem Schriftsteller Adam, dem Erzähler der Geschichte, und Esra, einer deutschtürkischen ehemaligen Schauspielerin, die inzwischen als Grafikerin arbeitet. Das 73. und letzte Kapitel hat nichts mit der Beziehung der beiden zu tun, sondern behandelt auf einer Seite das Ende des Propheten Schabbatai Zwi, des Urvaters der Dönme, Muslime, die ihren ursprünglich jüdischen Glauben heimlich weiter praktizieren. Dieser Exkurs hat insofern mit der Geschichte zu tun, als dass Adam, selbst Jude, von Esras Großeltern darüber aufgeklärt wird, dass sie auch eine Dönme ist.

Schon im ersten Kapitel erklärt Adam, dass diese Liebesgeschichte kein glückliches Ende nehmen wird, und stellt die Frage danach, wer das zu verantworten hat: „Warum [...] kann diese Geschichte nicht gut ausgehen – und wer wird schuld daran sein?“ (Esra, S. 11) Die beiden lernen sich auf Esras Hochzeit mit Adams damals bestem Freund Frido kennen, die Beziehung findet ihren Anfang allerdings erst Jahre später.

Esra wird als zaghafte, verträumte, junge Frau dargestellt, die Angst vor Verantwortung hat. Nach ihrem Filmdebüt mit 17 Jahren drehte sie nur noch wenige Filme; der erhoffte Starruhm blieb – obwohl sie dank ihres ersten Films, für den sie mit den Bundesfilmpreis ausgezeichnet wurde, ein gewisses Maß an Bekanntheit erreichte – aus. „Das Ende ihrer Karriere brachte dann eine sehr schlechte Fernsehserie, eine Art deutsches Dallas. Sie hatte die Rolle überhaupt nur angenommen, weil Frido und sie zu der Zeit überhaupt kein Geld hatten [...].“ (Esra, S. 50)

Sie musste früh erwachsen werden und sich um ihre drei Halbgeschwister kümmern, da sich Lale, ihre Mutter, und ihr damaliger Mann die meiste Zeit über damit beschäftigten, zu trinken oder ihr Geld zu verprassen: „Ich habe sie mir darum oft als eine richtige kleine Sklavin vorgestellt, und das war sie wohl auch.“ (Esra, S. 27)

¹¹⁹ OLG München, Urteil vom 23. Juli 2003 - 21 U 2918/03. In: NJW-RR, 2003, S. 1487.

Diesem Sklaventum kann sie auch als Erwachsene nicht entkommen: sowohl Frido als auch ihre dominante Mutter Lale, eine mit dem alternativen Nobelpreis ausgezeichnete Umweltschützerin, unterdrücken sie; die Krankheit ihrer Tochter Ayla bindet sie nur noch mehr an ihre Familie und bringt sie dazu, sich immer wieder von Adam zu distanzieren.

Adam beschreibt Esras Scheu vor Nähe, die sie während ihrer gesamten Beziehung nicht recht zulassen will, was sich auch in ihrem Sexualleben zeigt:

[...] nun fing sie an, mir – ohne mich vorher auch nur einmal geküßt zu haben – einen runterzuholen. [...] Ihre feste, warme Hand fuhr unaufhörlich über meinen Schwanz, sie umfaßte ihn besser, als ich es selbst konnte, und kurz bevor ich kam, sagte ich, ich wolle mich zumindest mit dem Gesicht zu ihr drehen, um sie dabei anzuschauen und zu küssen. Anschauen durfte ich sie, küssen nicht. (Esra, S. 42f.)

Adam vermittelt dem Leser den Eindruck, als würde diese Angst vor Nähe sich auch in Esras unstem Liebesleben manifestieren. Auf der ständigen Suche nach dem Richtigen zieht sie nomadenhaft von Mann zu Mann:

Ayla. Mit sechs Jahren hatte sie miterlebt, wie ihr Vater gegen seinen Willen von zuhause weggehen mußte, ein paar Tage später zog ihre Mutter mit ihr zu einem anderen Mann. Sie sah plötzlich die Mutter im Bett eines Fremden, aber kurz darauf zogen sie wieder um, wieder zu einem Mann, und wieder funktionierte es nicht. (Esra, S. 62)

Nicht einmal ihre Ehe lässt Esra sesshaft werden, obwohl ihre von Adam kritisierte Einfältigkeit darauf schließen lässt, dass sie sich doch nach einem ‚Hafen‘ sehnt:

Thorben bekam seine Chance. Er bekam sie sogar zweimal, und das erste Mal passierte es, als Esra noch mit Frido verheiratet war. [...] Esra hat Frido noch ein- oder zweimal betrogen. [...] Was mich an Esras Männergeschichten aber bald zu stören begann, was diese Naivität und Indifferenz, mit der sie jedesmal an jemanden geriet. Das war sogar bei uns so gewesen. Als ich sie einmal fragte, warum sie mich überhaupt geküßt hatte, [...] antwortete sie: „Ich dachte, vielleicht bist du ja der Richtige.“ (Esra, S. 126f.)

Trotz dieser Angst vor Nähe und Verantwortung wünscht Esra sich jedoch ein weiteres Kind, das sie schließlich auch bekommt, von Thorben, einem Freund aus Jugendtagen, der seit langem in sie verliebt ist. Adam, den Esra vor Thorben als nächsten Kindsvater auserwählt hatte, wollte dieses Kind nicht; er hat, wie Esra, bereits eine Tochter aus einer früheren Beziehung. Sein Widerstand dagegen ist es auch, der eine neuerliche

Trennung provoziert: „Ich habe schon ein Kind! Und ich habe nicht vor, es durch ein anderes Kind zu ersetzen.“ (Esra, S. 117)

Trotzdem versucht Adam in einem ähnlich aussichtsreichen Kampf wie gegen Windmühlen, Esra für sich zu gewinnen, doch es scheint, je mehr Mühe er sich gibt, desto mehr schottet sie sich von ihm ab. Und obwohl er in der seltsam vertrackten Beziehung zu Esra erst wie ein Opfer wirkt, kommt nach und nach sein egoistischer Charakter zum Vorschein. Als er merkt, dass Esras Tochter, „genauso eine Manipulatorin wie ihre Großmutter“ (Esra, S. 60), die ihn vollkommen ablehnt, eine uneinnehmbare Hürde darstellt, wünschte er ihr „kurz den Tod. Ich dachte eine Sekunde lang, die einzige Chance, die Esra und ich noch hätten, wäre etwas ganz Schreckliches, aber dann dachte ich sofort, Ayla soll bloß gesund bleiben, lieber suche ich mir eine andere Esra.“ (Esra, S. 66)

Den nächsten Tabubruch begeht Adam, wenn er von seinen „merkwürdigen Lale-Phantasien“ (Esra, S. 77) spricht: trotz der auf Gegenseitigkeit beruhenden Abneigung gegen Lale findet er sie anziehend, zum einen, weil er sie faszinierender als Esra findet, zum anderen, weil „Mutter und Tochter sich ähnlicher sehen als die meisten Schwestern, [was] die Sache übrigens noch verwirrender [macht].“ (Esra, S. 77)

Adam beschreibt Lale als „herrische, ehrgeizige Frau“ (Esra, S. 9), die, nachdem ihr der alternative Nobelpreis verliehen wurde, „nicht mehr den ganzen Tag mit ihren Zigaretten und ihrem Whiskeyglas depressiv im Arbeitszimmer [saß], aus dem sie sonst nur herauskam, um sich mit ihrem jungen deutschen Ehemann, den Kindern oder Frau Erkan, der Haushälterin, zu streiten.“ (Esra, S. 9) Er stellt auch ihre Mutterqualitäten in Frage: nachdem sie Esra, damals drei Jahre alt, bei ihren Großeltern zurückließ, um in den USA ihr Glück zu suchen, lernt sie in dort einen deutschen Anwalt kennen, dem sie – wieder mit ihrer Tochter – nach München folgt. Er verprügelt beide, und Lale beginnt zu trinken. Oft wurde sie infolge eines Zechgelages ohnmächtig und wurde am nächsten Tag von Esra gefunden. Als sie von Esras zweiter Schwangerschaft erfährt, sagt sie: „Du mußt viel rauchen, viel trinken. Vielleicht wird dann noch alles gut – und du verlierst es.“ (Esra, S. 165)

Sie bekommt es – und was die Beziehung von Adam und Esra angeht, wird es nicht wieder gut. „Ich wollte nie wieder an Esra und mich und unsere Geschichte erinnert werden. Ich hatte vier Jahre meines Lebens an sie verloren, und es war jetzt wirklich genug.“ (Esra, S. 211)

2.2. *Esra* und Biller vor Gericht

Die zahlreichen Prozesse um den Ende Februar 2003 erschienenen Roman lösten in den deutschsprachigen Feuilletons glühende Diskussionen um die Grenzen der Kunstfreiheit und den Schutz der Persönlichkeitsrechte aus. Neben der die Gerichte beschäftigenden Frage, ob und bis zu welchem Maße sich Kunst reale Vorbilder zunutze machen darf, ohne dabei mit dem Grundrecht des Persönlichkeitsschutzes zu kollidieren, musste auch die Frage geklärt werden, ob den Klägerinnen aufgrund der Zeichnung – nach Ansicht der Richter zu unverfälschter – nicht unbedingt schmeichelhafter Charakterzüge Schmerzensgeld zusteht.

2.2.1. Das Buchverbot

Gleich nach Erscheinen des Romans erwirkten die beiden Klägerinnen Ayşe Romey und ihre Mutter Birsal Lemke vor dem Landgericht München I Anfang März 2003 eine einstweilige Verfügung gegen den Roman. In weiterer Folge durfte er von Kiepenheuer & Witsch weder beworben noch weiter verkauft werden.

Noch Ende März legte Billers Verlag Widerspruch dagegen ein:

Der von den Klägerinnen dargestellte Realitätsbezug des Romans sei nicht so ausgeprägt, wie behauptet. [...] Aufgrund der von den Klägerinnen geschilderten Handlungselemente die tatsächlich ihrer Biographie entsprächen, könnten die Klägerinnen von Dritten nicht identifiziert werden. [...] Ein schwerer Eingriff in das Persönlichkeitsrecht der Klägerinnen läge nicht vor.¹²⁰

Der Widerspruch wurde vom LG München I jedoch einen Monat später zurückgewiesen, obwohl Kiepenheuer & Witsch in der Verhandlung am 23. April 2003 eine „strafbewehrte Unterlassungserklärung abgegeben hatte, in der er sich zur Streichung bestimmter individualisierender Stellen in dem Roman verpflichtete“¹²¹, also eine ‚gesäuberte‘ Fassung anbot. Die Begründung dafür lautete, dass der Schutz der Kunstfreiheit angesichts der von Biller durch *Esra* evozierten Verletzung der Persönlichkeitsrechte nachrangig sei:

Bis auf die Namen hat der Autor in dem Buch die familiären Beziehungen 1 zu 1 aus der Wirklichkeit übernommen. [...] Die Schilderungen in dem streitgegenständlichen Buch stellen eine Verletzung der Intimsphäre der Klägerin zu 1) [Billers Exfreundin, Anm. d. Verf.] dar. [...] Auf die Frage, ob die

¹²⁰ LG München I, Urteil vom 23. April 2003 – 9 O 3969/03. In: ZUM 2003, S. 693.

¹²¹ Becker: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. S. 42.

beschriebenen sexuellen Praktiken der Realität entsprechen oder pure Fiktion sind, kommt es daher nicht an.¹²²

Nach dieser Niederlage ging Kiepenheuer & Witsch beim Oberlandesgericht München in Berufung und bekam schließlich Recht: Der Beschluss des LG München I wurde aufgehoben. Kurz darauf wurde die durch die Unterlassungserklärung des Verlags garantierte neue Fassung von *Esra* herausgegeben, die „wegen der Auslassungen kaum mehr lesbar war. Diese zweite Auflage war mit dem Aufkleber ‚Gerichtlich gebilligte Fassung‘ versehen und enthielt einen Hinweis auf die Entscheidung des Oberlandesgerichts.“¹²³

Der in der ersten Fassung am Ende des Romans enthaltene Zusatz „Sämtliche Figuren und Handlungen dieses Romans sind frei erfunden. Alle Ähnlichkeiten mit Lebenden und Verstorbenen sind deshalb rein zufällig und nicht beabsichtigt.“ wurde erweitert und lautete nun in der zweiten Auflage:

Die fiktiven Figuren dieses Romans sind angeregt durch reale Personen, aber nicht mit ihnen identisch. Die Handlung dieses Romans ist nicht die dokumentarische Darstellung tatsächlicher Vorgänge. Darum erhebt dieser Roman keinesfalls den Anspruch, die geschilderten Vorgänge könnten wahr sein oder sich so zugetragen haben.

Doch weder die Auslassungen noch der konkretere Hinweis auf die Gegensätzlichkeiten zwischen realen und fiktiven Personen und Handlungen konnten die erhitzten Gemüter der Klägerinnen beruhigen: im August 2003 erwirkten sie eine neuerliche einstweilige Verfügung gegen die zweite Auflage.

Am 15. Oktober bestätigte das LG München I abermals das Verbot *Esras*. Zur Urteilsfindung zog es diesmal auch den Umstand heran, dass die Identität Billers Exfreundin und ihrer Mutter durch die Publicity der bisherigen Prozesse und das hohe Interesse der Medien an dem Fall nun einer breiteren Öffentlichkeit preisgegeben worden wären; die von Kiepenheuer & Witsch vorgenommenen Änderungen an der zweiten Fassung des Romans würden einen angemessenen Schutz ihrer Persönlichkeitsrechte nun nicht mehr gewährleisten: „Aufgrund der Vorgeschichte, d. h. der Veröffentlichung der ursprünglichen Fassung sowie der daran anschließenden

¹²² LG München I, Urteil vom 23. April 2003 – 9 O 3969/03.

¹²³ Becker: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. S. 42.

gerichtlichen Auseinandersetzung und der Berichterstattung hierüber, sind die beiden Klägerinnen [...] unschwer zu identifizieren.“¹²⁴

Der Verlag legte wiederum Berufung ein, stieß allerdings diesmal damit beim OLG München auf Widerstand; Anfang April des nächsten Jahres wurde das Urteil des LG München I und damit das Verbot des Romans durch das OLG bestätigt.

In weiterer Folge ging der Verlag beim Bundesgerichtshof in Revision, allerdings wieder erfolglos: der BGH ließ in seinem Urteil von Juni 2005 die vorangegangenen Urteile unangetastet. Ausschlaggebend war die Ansicht der Richter, der Leser sei aufgrund der fehlenden Verfremdung nicht mehr in der Lage, die fiktiven von den realen Personen zu unterscheiden:

Die tatsächlich nachprüfbaren Merkmale der Romanfiguren *Esra* und *Lale*, die sich mit Merkmalen der Kl. decken, sind zahlreich und so charakteristisch, dass daneben die vorhandenen Unterschiede zurücktreten. Mittel künstlerischer Verfremdung fehlen. Für den Leser, der die dargestellte Person erkannt hat, werden mit den beiden Romanfiguren keine Typen, sondern die Kl. in ihrem realen Bezug dargestellt. Diese Wirkung wird noch dadurch verstärkt, dass Daten auf dem Klappentext zur Person des Autors mit Daten des Ich-Erzählers übereinstimmen. [...] Die Kl. müssen ein solches ‚Porträt‘ in Buchform nicht dulden.¹²⁵

Schließlich reichte Kiepenheuer & Witsch Ende August eine Verfassungsbeschwerde ein; im Zuge dessen gaben am Literaturmarkt führende Institutionen, der Börsenverein des Deutschen Buchhandels, der Verband deutscher Schriftsteller und das P.E.N.-Zentrum Deutschland Stellungnahmen ab, in denen sie sich zur Grundproblematik und dem aktuellen Verfahren um *Esra* äußerten und dabei gegen ein Verbot von Billers Roman plädierten. Der Börsenverein vertritt dabei die Meinung, dass dem künstlerischen Aspekt zu wenig Rechnung getragen werde. Er zieht eine Trennlinie zwischen der ästhetischen und der sozialbezogenen Wirkungsebene von Literatur und meint, dass das Gericht eben in die Falle getappt sei, vor der das Buchverbot die Leser schützen sollte: die Verwechslung der fiktiven Personen *Esra* und *Lale* mit den realen Personen. Außerdem sagt er der Produktion neuer Literatur eine düstere Zukunft voraus, sollten Autoren und Verleger juristische Sanktionen zu befürchten haben, obwohl es in der Literatur doch durchaus üblich sei, sich vom wahren Leben inspirieren zu lassen. Er

¹²⁴ LG München I, Urteil vom 15. Oktober 2003 – 9 O 11360/03. In: ZUM 2004, S. 236.

¹²⁵ BGH, Urteil vom 21. Juni 2005 – VI ZR 122/04. In: NJW 2005, S. 2844ff. [Hervorhebung im Original].

spricht sich offen für die Formel ‚Im Zweifel für den Angeklagten‘, in diesem Fall also die Kunst bzw. ihren Schutz aus:

Bei der Prüfung der Verletzung von Persönlichkeitsrechten hätten die Gerichte eine nicht-kunstspezifische Haltung eingenommen [...]. Da Konflikte mit dem Persönlichkeitsrecht sich nur auf der sozialbezogenen Ebene ergäben, nicht aber auf der ästhetischen, müsse es eine Rolle spielen, welche der Wirkungsebenen dem Werk seine Prägung gebe [...]. Bei Zweifeln sei der vorbehaltlos gewährleisteten Kunstfreiheit der Vorrang einzuräumen. [...] Es sei Kennzeichen jeder Literatur, dass sie sich an Vorbilder anlehne. Wenn dies in Zukunft nur mit existenzbedrohenden finanziellen Risiken möglich sei, könnte dies prohibitiv wirken.¹²⁶

Der Verband deutscher Schriftsteller kritisiert das Vorgehen der Gerichte, einen relativ kleinen Kreis an Personen, die in der Lage sind, die Klägerinnen als Protagonisten in Billers Roman zu identifizieren, als Maßstab heranzuziehen; dieser Umstand „setze die Schwelle für ein Veröffentlichungsverbot viel zu niedrig an.“¹²⁷

Der P.E.N.-Club meint, analog zum LG München I in seinem Urteil vom 15. Oktober 2003, dass die Lüftung der Identität der Klägerinnen und ihre Verschmelzung mit ihren fiktiven Pendants den juristischen Auseinandersetzungen geschuldet sei, dieser Umstand aber keinesfalls Maxim Biller angekreidet werden könne: „Indem der Erzähler selbst das Tabu des privaten Schreibverbots thematisiere, das er auf Seiten Esras als eine engstirnige, unangenehm kleinbürgerliche Angst vor der Literatur charakterisiere, reklamiere der Autor die Freiheit der Kunst für sich.“¹²⁸ Wie auch der Verband deutscher Schriftsteller spricht er sich gegen das Heranziehen des Bekanntenkreises „als Maßstab für die Erkennbarkeit“¹²⁹ aus.

Obwohl die vom Verlag eingereichte Verfassungsbeschwerde als teilweise begründet bewertet wurde, konnte Kiepenheuer & Witsch auch diesmal keinen juristischen Sieg erringen: das Bundesverfassungsgericht vertrat zwar die Ansicht, dass der Birsle Lemke zugestandene Unterlassungsanspruch nicht gerechtfertigt sei und somit das Recht des Verlags auf Kunstfreiheit verletzen würde, auf der anderen Seite jedoch sei das Verbot des Romans – trotz mehrerer, sich deutlich gegen das Verbot aussprechender Gutachten – durchaus gerechtfertigt, sobald es um den Unterlassungsanspruch Ayşe Romeys geht. Damit wies das BVerfG die vom Verlag eingereichte Verfassungsbeschwerde

¹²⁶ BVerfG, 1 BvR 1783/05 vom 13.6.2007, Absatz-Nr. (1 - 151). Eingesehen unter: http://www.BVerfG.de/entscheidungen/rs20070613_1bvr178305.html am 23. November 2010.

¹²⁷ BVerfG, 1 BvR 1783/05 vom 13.6.2007, Absatz-Nr. (1 - 151).

¹²⁸ BVerfG, 1 BvR 1783/05 vom 13.6.2007, Absatz-Nr. (1 - 151).

¹²⁹ BVerfG, 1 BvR 1783/05 vom 13.6.2007, Absatz-Nr. (1 - 151).

letztinstanzlich in einer durchaus knappen Abstimmung mit 5 zu 3 Stimmen am 12. Oktober 2007 zurück und hält das Verkaufsverbot *Estras* so bis heute aufrecht.

2.2.2. Der Schadensersatzprozess

Im Mai 2006 reichten Ayşe Romey und Birsal Lemke am LG München I einen Antrag auf Schadensersatz ein; zusammen forderten sie die Summe von 100.000€ von Biller und seinem Verlag. Die Entscheidung wurde allerdings vertagt, da der Ausgang des Prozesses am BVerfG erwartet werden sollte.

Im Juli 2006 startete die intellektuelle Szene eine Solidaritätsbekundung unter dem Motto ‚Über 100 Namen gegen 100.000 Euro‘: über 100 Künstler, Schauspieler, Autoren und Verleger forderten die Einstellung des Buchverbots sowie die Abweisung der Schadensersatzklage, unter ihnen Iris Berben, Senta Berger, Luc Bondy, Helmut Dietl, Günter Grass, Elfriede Jelinek, Daniel Kehlmann, Dani Levy und Joachim Unseld. In ihrem Aufruf heißt es unter anderem:

100.000 Euro: das ist eine Summe, welche, wenn er sie zahlen müßte, nicht nur Maxim Biller ruinieren würde. Es wäre der Ruin der Literatur, es wäre der Bankrott der Kunstfreiheit, wenn künftig jeder, der sich in einem Werk der Fiktion wiederzuerkennen glaubte, auf Schadensersatz klagte. Statt Lektoren wären Anwälte die ersten Gegenleser, statt um Qualität ginge es nur noch um Unangreifbarkeit. Wer ein Buch veröffentlichte, riskierte den Ruin. Unter solchen Bedingungen hätten weder ‚Die Leiden des jungen Werthers‘ noch die ‚Buddenbrooks‘ erscheinen können. So weit darf es nicht kommen.¹³⁰

Damit schlossen sie sich der Ansichten von Börsenverein, P.E.N.-Club und Verband deutscher Schriftsteller an, die sich zuvor für ein Ende des *Esra*-Verbots aussprachen.

Nachdem der Schadensersatzprozess nach dem Beschluss des BVerfG wieder aufgenommen wurde, entschied das Gericht am 13. Februar 2008 zugunsten Billers Exfreundin, nicht aber im Sinne ihrer Mutter, die auch schon mit ihrer Unterlassungsklage am BVerfG abblitzte. Damit sprach das Gericht Ayşe Romey 50.000 € zu, zu zahlen von Biller und seinem Verlag Kiepenheuer & Witsch. Wesentlich für diesen Ausgang war der Umstand, dass Biller durch die Darstellung des

¹³⁰ Unbekannter Autor: Fall „Esra“. Solidarität mit Maxim Biller. FAZ Nr. 29 vom 23. Juli 2006. Seite 21.

Sexuallebens seiner Exfreundin ihre Intimsphäre, deren „überragend bedeutenden Schutz“¹³¹ zuvor das BVerfG betonte, unzumutbar verletzte.

Im Juli 2008 hob das OLG das Urteil des LG München I, nachdem Biller und der Verlag in Berufung gingen, auf. Trotz der wiederholten Feststellung, dass Biller die Persönlichkeitsrechte seiner Exfreundin verletzte, lag laut OLG „kein schweres Verschulden der Beklagten vor. [...] Die Beklagten haben zwar fahrlässig, aber nicht grob fahrlässig gehandelt. [...] Schließlich ist nicht ersichtlich, weshalb aus präventiven Erwägungen die Verhängung einer Geldentschädigung erforderlich ist.“¹³²

Die Urteilsbegründung des BGH, der sich letztlich ebenfalls mit der Schadensersatzforderung beschäftigte und die Klage am 24. November 2009 zurückwies, kann zumindest als Etappensieg für die Kunstfreiheit gewertet werden. Durch das Verbot *Estras* werde die Kunstfreiheit ohnehin beschnitten, so dass die Forderung nach Schmerzensgeld nach Ansicht des BGH zu weit gehen würde: „Staatliche Maßnahmen dürfen nicht zu einer Einschüchterung des Künstlers und des für die Darbietung und Verbreitung des Kunstwerks Verantwortlichen führen“.¹³³ Die Tragweite einer Schmerzensgeldzahlung in diesem speziellen Fall bürge nachteilige Konsequenzen für die Freiheit der Kunst im Allgemeinen, ein Umstand, den das BGH missbilligte.

Damit erhielt das vorläufig letzte Urteil in dieser Causa zwar das Buchverbot aufrecht, sprach Maxim Biller und den Verlag allerdings in Bezug auf die Schmerzensgeldklage frei, die für Biller fraglos den finanziellen Ruin bedeutet hätte.

2.3. Die Problematik der Analogien

Beschränkt man sich auf eine Aufzählung der Gemeinsamkeiten der realen und der fiktiven Personen, ohne auf das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion einzugehen, lässt sich schwerlich etwas anderes feststellen, als dass Biller sich unleugbar der Wirklichkeit bedient hat, des Lebens seiner Exfreundin, ihrer Mutter und – das sei ihm jedenfalls unbenommen – seines eigenen Lebens. Und obwohl eine dogmatische Auflistung dieser Gemeinsamkeiten zu kurzichtig ist, um die Problematik von Fakt und Fiktion im Diskurs um *Esra* zu beleuchten, soll es zunächst an dieser Stelle genau darum gehen,

¹³¹ BVerfG – Pressestelle: Schutz der Intimsphäre setzt der Kunstfreiheit Grenzen. Pressemitteilung Nr. 99/2007 vom 12. Oktober 2007. Eingesehen unter: <http://www.BVerfG.de/pressemitteilungen/bvg07-099.html> am 23. November 2010.

¹³² OLG München, Urteil vom 8. Juli 2008 – 18 U 2280/08. In: ZUM 2008, S. 989ff.

¹³³ BGH, Urteil vom 24. November 2009 – VI ZR 219/08 In: NJW 2010, S. 764.

um eine Zusammenfassung der realen Elemente in einem fiktiven Roman, der sich immerhin auch die Gerichte bedient haben, um ein für die Kunstfreiheit vernichtendes Urteil zu fällen.

2.3.1. Maxim vs. Adam

Billers biografischer Hintergrund war bereits Thema, der Adams liest sich ähnlich: „Daß ich aus Prag komme, Jude bin und oft über Deutschland schreibe, ist kein Geheimnis. [...] Viele Leute haben gedacht, mein letzter Roman sei autobiografisch, doch das ist natürlich ein Irrtum. Daß ich selbst – so wie sein Held – eine Tochter habe, sagt gar nichts.“ (Esra, S. 111)

Beinahe scheint es, als würde nicht der fiktive Adam über seinen fiktiven, letzten Roman schreiben, sondern der reale Maxim Biller über seinen realen, nächsten Roman. Doch tatsächlich geht es (auch) um der beiden letzten Roman; Adam schreibt:

Am wenigsten mochte ich es, wenn sie sich erkundigten, wieviel der Roman mit meinem eigenen Leben zu tun habe und ob ich auch eine Tochter hätte. Das war so, als hätten sie von mir wissen wollen, ob ich – wie der Held des Romans – auch schon mal daran gedacht hätte, Stella zu vergewaltigen und umzubringen. (Esra, S. 186)

Biller veröffentlichte drei Jahre vor *Esra* ein Buch mit dem Titel *Die Tochter*, in dem er die problematische Geschichte eines Mannes erzählt, der seine Tochter missbraucht.

Die autobiografischen Details von realem Biller und fiktivem Adam stimmen also überein – beide stammen aus Prag, leben inzwischen in München, sind Juden, haben eine Tochter, von deren Mutter sie sich getrennt haben und arbeiten als Schriftsteller. Und nicht zuletzt: beide haben eine türkische Exfreundin, der eine Ayşe, der andere Esra, und beide haben ihre Beziehung zu diesen Frauen literarisch verarbeitet.

2.3.2. Ayşe vs. Esra

Auch Esras Hintergrund liest sich wie der Ayşes: beide wurden in Virginia, USA, geboren, und haben, inzwischen in Deutschland (in beiden Fällen Schwabing in München), einen Film gedreht, für den sie mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet wurden (Romey erhielt zusätzlich den Bayerischen Filmpreis sowie das Filmband in Gold). Der Titel wurde von Biller zwar geändert (*Yasemin* im Falle Ayşes, *Fatmas Geschichte* im Falle Esras), aber in beiden Filmen geht es um die Liebe einer jungen Türkin zu einem deutschen Jungen.

Sowohl Ayşe als auch Esra haben mit 17 Jahren geheiratet und im Zuge ihrer Hochzeitsfeiern Maxim bzw. Adam kennengelernt. Beide Ehen scheiterten.

Ein aus juristischer Sicht ebenfalls heikler Punkt an Übereinstimmung ist die Tochter: Ayşe und Esra haben eine sehr kranke Tochter, die, soviel geht sowohl aus dem Roman als auch aus der Urteilsbegründung der Münchener Richter, der Grund für Ayşes bzw. Esras Rückzug von Maxim bzw. Adam war. Aus der Urteilsbegründung: „Ganz entscheidend für die Beurteilung der Kammer ist darüber hinaus, dass die Geschichte des Romans [...] der Wirklichkeit entspricht.“¹³⁴

Beide bekamen ihre Tochter im Alter von 19 Jahren, in beiden Fällen hat sie eine Siamkatze.

Außerdem bekommen sowohl Ayşe als auch Esra ihr zweites Kind von ihrem Jugendfreund, der – sowohl der reale als auch der fiktive – als Architekt arbeitet.

2.3.3. Birsal vs. Lale

Birsal und Lale sind Umweltaktivistinnen, denen der Alternative Nobelpreis für ihren Einsatz gegen Grundwasserverseuchung wegen Goldgewinnung verliehen wurde. Beiden gehört ein Hotel in der Türkei. Die Zahl von Birsals Ehen stimmt mit der Lales genauso überein wie die Anzahl ihrer Kinder; beide waren in jungen Jahren mit einem Amerikaner und danach mit Deutschen liiert; auch deren Berufe stimmen überein.

Generalisiert lässt sich nun also zusammenfassen, dass die Lebensumstände aller involvierten Personen denen der Romanprotagonisten unbezweifelbar gleichen, obwohl Biller, wie er in seiner für das LG München I verfassten Stellungnahme zum *Esra*-Prozess schreibt, der Ansicht sein kann, dem dichterischen Anspruch einer literarischen Verfälschung der Wirklichkeit gerecht geworden zu sein, da „zentrale Szenen des Romans [...] frei erfunden“¹³⁵ seien. Damit bezieht er sich beispielsweise auf Szenen der Stockholm-Reise Lales und Esras, die Reise, die Adam mit Stella in die Türkei unternimmt sowie die letzte Szene, in der Adam im Restaurant auf Esra und ihre Familie trifft.

¹³⁴ LG München I, Urteil vom 23. April 2003 – 9 O 3969/03.

¹³⁵ Biller, Maxim: Stellungnahme zum Prozess um Esra.

2.4. *Esra* in den Medien

Die mediale Rezeption des Romans lässt sich in zwei Phasen einteilen, zum einen in die sehr kurze Zeit vor Inkrafttreten der einstweiligen Verfügung, als tatsächlich noch der Roman selbst besprochen wurde, und zum anderen in die Zeit danach, als in den Feuilletons primär die Frage diskutiert wurde, ob es wirklich Sache der Justiz sei, sich in künstlerische Belange einzumischen und die Missachtung des Kunstvorbehalts zu forcieren. Obwohl in den ersten Rezensionen, die sich mit *Esra* beschäftigten, auch die autobiografische Struktur *Esras* Erwähnung fand, wurde sie nicht problematisiert.

Einer der ersten Rezensenten ist der Germanist und Literaturredakteur der FAZ Richard Kämmerlings. Nachdem er Billers Suche nach demjenigen, der das Ende der Beziehung verschuldet hat, skizziert, widmet er sich dem Aspekt der realen Elemente im Roman:

Wer wollte, könnte leicht anhand einiger Details die realen Vorbilder für Esra und ihre Mutter identifizieren. Doch was wäre für das Verständnis des Romans gewonnen, der selbst das Verhältnis von Literatur und Leben zum Thema macht? [...] Die Kunst Billers besteht aber darin, das Autobiographische bruchlos einzufügen in einen hakenschlagenden und doch aufs Wesentliche reduzierten Berichtsstil [...].¹³⁶

Auch Uwe Wittstock, Schriftsteller und Redakteur der Tageszeitung Die Welt, zeigt sich als Sympathisant Billers. Aufgrund der erzählerischen Wirkungsstärke beschreibt er Adam und Esra als ideale Romanfiguren, er lobt *Esras* emotionale Obsessionen und Billers Fingerspitzengefühl bei der Beschreibung einer so ausweglosen Liebe ohne Happy End:

Adam und Esra sind also nicht eben das, was man sich unter einem Traumpaar vorstellt. Aber dennoch, oder besser: gerade deshalb sind sie exzellente Romanhelden. An diesen vom Schicksal schwer geschlagenen Figuren kann Maxim Biller deutlicher und mit leichter Hand vorführen, was ihm mit zwei Durchschnitts-Charakteren nicht oder nur schwerlich hätte gelingen können [...]. So ist Maxim Billers ‚Esra‘ letztlich mehr als ein kluger, feinfühlig geschriebener, elegischer Liebesroman, es ist dazu ein Buch über die Erfahrung, wie viel schneller Heimat verschwindet als Heimatlosigkeit.¹³⁷

Eine vor dem Hintergrund der Mehrheit der *Esra* befürwortenden Reaktionen aufsehenerregende Besprechung kommt von der Schriftstellerin Dorothea Dieckmann,

¹³⁶ Kämmerlings, Richard: Halbe Hemden, frisch gestärkt. Mit offener Brust dem Stier entgegen: Maxim Billers neuer Roman „Esra“ packt die Liebe bei den Hörnern. In: FAZ Nr. 51 vom 1. März 2003. S. 44.

¹³⁷ Wittstock, Uwe: Wir müssen draußen bleiben. Maxim Biller schreibt mit „Esra“ einen altmeisterlichen und doch zeitgenössischen Liebesroman. In: Die Welt Nr. 51 vom 1. März 2003. S. 4.

die in der NZZ ihr Missfallen am Roman in aller Deutlichkeit illustrierte. Dreh- und Angelpunkt ihrer harschen Kritik ist der Umstand, dass Biller die realen Elemente ihrer Ansicht nach zuwenig verfälschte und dafür zuviel Intimes ausplauderte. Sie vergleicht seine literarische Fiktivität mit der Indiskretion von Friseur-Gesprächen. Dadurch wirft sie Biller unverhohlene Prahlerei vor und kritisiert seinen Duktus, wirkliche, faktische Elemente als literarische auszugeben:

Was, um Himmels willen, hat Biller geritten, dass er die Qualitäten seines Erstlingsromans so erschütternd unterbot? Ist es das Image des Wadenbeissers, das er mit seinen «Tempo»- und «FAZ»-Kolumnen erwarb und mit einigen gezielten Provokationen im literarischen Betrieb untermauerte? Sein notorisches Hasspotenzial ist auf eine kleinkarierte Abrechnung im Beziehungsgewurstel zusammengeschrumpft. Ist es die Treue zur männlich-herben Duftnote seiner Essays mit ihren markigen Oppositionen von Gut («anständig») und Böse («feige»)? Der wiederholte Vorwurf der «Feigheit» gegenüber der widerspenstigen Exfreundin bestätigt dies ebenso wie die klägliche Rechthaberei [...].¹³⁸

Nach der Entscheidung des LG München I bezüglich der Unterlassungsklage häuften sich Berichte, die nicht mehr *Esra* als literarisches Werk besprachen, sondern die Abwägung von Schutz der Kunstfreiheit und dem Schutz der Persönlichkeit. Manch einer der Rezensenten gibt gar freimütig zu, *Esra* gar nicht gelesen zu haben, zerbricht sich aber trotzdem den Kopf über die fatalen Auswirkungen, die es für Literatur haben kann, wenn Gerichte es sich anmaßen, über sie zu urteilen:

Wohlgermerkt, ich habe keines der beiden Bücher gelesen und kann mir deshalb kein Urteil über ihren künstlerischen Wert oder Unwert erlauben. [...] dass jemand, der sich in einem solchen Buch wiedererkennt, entrüstet sein darf, muss nicht diskutiert werden. Sogar die Entscheidung, juristisch gegen den Autor und sein Werk vorzugehen, ist nachvollziehbar. Dass aber ein Gericht sich für zuständig hält, wenn es darum geht, ob ein fiktionaler Text veröffentlichungsfähig ist oder nicht, scheint einigermaßen absurd und ist keine geringe Gefahr für die ansonsten gerne beschworene Freiheit der Kunst.¹³⁹

Richard Kämmerlings einen Tag vor dem Urteil des LG München I veröffentlichtes Plädoyer für Biller und die Kunstfreiheit beschäftigt sich unter anderem mit der Frage nach der Relevanz der Erkennbarkeit der Figuren. Er fragt, inwiefern es für die Lektüre von *Esra* von Interesse ist, wer die auftretenden Personen sind; er räumt zwar ein, dass

¹³⁸ Dieckmann, Dorothea: Schlüsselochroman. Maxim Biller besichtigt das wahre Leben. In: NZZ Nr. 65 (Internationale Ausgabe) vom 19. März 2003. S. 36.

¹³⁹ Feldmann, Joachim: Bilse & Biller. Gerichte sollten sich aus Kunstfragen heraushalten. In: Der Freitag Online vom 24. Oktober 2003. Eingesehen unter: <http://www.freitag.de/2003/44/03441102.php> am 24. November 2010.

die Leser möglicherweise den Unterschied zwischen Dichtung und Wahrheit nicht erkennen würden, dass dies letztendlich jedoch auch nichts zur Sache täte, denn:

Je verzerrter die dargestellten Personen und ihre Handlungen, desto weniger stimmen Fiktion und Wirklichkeit überein, desto unbegründeter ist die Klage. Umgekehrt: Je realitätsnäher die Romanfiguren gezeichnet sind, desto weniger kann von absichtlicher Schmähung die Rede sein.¹⁴⁰

Kämmerlings Kollege Fritz J. Raddatz spricht von „geradezu fahrlässiger Unbildung - als sei Dichtung *Creatio ex nihilo*“¹⁴¹ und führt zahllose Autoren an, denen man denselben Vorwurf wie Biller machen könnte, etwa Thomas Mann, Theodor Fontane, Oscar Wilde, Günter Grass und Kurt Tucholsky. Und obwohl er, was die Literarizität Billers angeht, so seine Probleme mit ihm hat, darf *Esra* nicht als ‚Antikunst‘ verstanden werden:

Mir scheint das schmale Buch keine literarische Preziose. Aber es ist fraglos ein Werk der Literatur. Dagegen juristisch vorzugehen offenbart eine höchst bedenkliche Verwechslung des alltäglichen Intimitätsterrors in privaten TV-Magazinen und Friseurzeitschriften mit der komplizierten Dialektik literarischer Arbeit.¹⁴²

Kämmerlings schlägt knapp vier Jahre später in dieselbe Kerbe wie Raddatz, wenn er schreibt:

Das betrifft allerdings auch diejenigen unter Billers Kritikern, die vermeintliche künstlerische Defizite zum Maßstab machen wollen: Ach, wenn Biller doch nur so subtil wie Proust und Thomas Mann schriebe... Das wäre ein Sonderrecht für große Geister, so, als dürfe man jeden durch den Dreck ziehen, wenn nur die Metapher kühn genug ist.¹⁴³

Uwe Wittstock ortet einen Skandal, da „von keiner der drei Vorinstanzen wissenschaftliche Gutachten über den Roman und seinen Wirklichkeitsgehalt eingeholt wurden“¹⁴⁴, Wolfgang Janisch von der Westdeutschen Zeitung spricht von einer

¹⁴⁰ Kämmerlings, Richard: Kunstperson. Schlüsselfrage: Was den Fall Maxim Biller kompliziert macht. In: FAZ Nr. 93 vom 22. April 2003. S. 37.

¹⁴¹ Raddatz, Fritz J.: Dichtung ist Wahrheit. Maxim Billers Roman „Esra“ darf nicht verboten werden. In: FAZ Nr. 13 vom 30. März 2003. S. 26.

¹⁴² Raddatz, Fritz J.: Dichtung ist Wahrheit.

¹⁴³ Kämmerlings, Richard: Kann Dichtung dem Leben schaden? In: FAZ Nr. 4 vom 5. Januar 2007. S. 31.

¹⁴⁴ Wittstock, Uwe: Wenn Richter über Romane richten. Literaturprozess ohne Sachverständige: Ein Gutachten fordert die Aufhebung des Verbots von Maxim Billers Roman „Esra“. In: Die Welt Nr. 136 vom 14. Juni 2007. S. 27.

„Ohrfeige für die Kunstfreiheit“¹⁴⁵ und Wieland Freund von der Welt meint, das Urteil sei eine „[...] Affenschande. Ebenso sehr aber war es als Ausdruck eines tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels erwartbar.“¹⁴⁶ Der taz-Journalist Daniel Bax sieht in dem Verbot Esras eine „Tragödie, schließlich ist ‚Esra‘ trotz allem ein gutes Buch und Biller einer der besten Autoren, die es in Deutschland gibt.“¹⁴⁷

Billers Verleger Helge Malchow von Kiepenheuer & Witsch befürchtet in einem Interview mit dem Börsenblatt: „Statt sich nur mit ästhetischen Fragen zu beschäftigen, müssen Autoren sich während des Abfassens von Büchern auch mit juristischen Fragen auseinandersetzen“¹⁴⁸, das würde schließlich zu einer unbedingt zu vermeidenden Selbstzensur führen.

Auch die Solidaritätsaktion *Über 100 Namen gegen 100.000 Euro* fand medialen Anklang, und Daniel Kehlmann, einer der Unterzeichnenden, verfasste für die FAZ einen Aufruf, indem er sich unter anderem auch mit dem Problem beschäftigt, dass wohl niemand erfreut über eine diskreditierende Darstellung in einem Roman wäre. Wie Raddatz (und viele andere) nimmt auch er Bezug auf die Granden der Literaturgeschichte, die sich ebenfalls unübersehbar von realen Vorbildern inspirieren ließen. Der Gang vor den Richter sei allerdings in jedem Fall der falsche Weg, würde Literatur dadurch doch vereitelt werden:

Würde ein Autor verurteilt, jemandem, dem sein nicht einmal mehr käuflich erhältliches Buch seelische Schmerzen zugefügt hat, eine von ihm gar nicht aufzubringende Summe Schmerzensgeld zu bezahlen, so wäre das ein Skandal sondergleichen und ein Schlag, von dem sich Deutschland als literarischer Standort nicht erholen würde.¹⁴⁹

Umso provokanter scheint es da, den Beteiligten der Solidaritätsbekundung berechnenden Egoismus nachzusagen (und nebenbei Biller seine Intelligenz abzusprechen), wie es Ulrich Greiner von der Zeit tut:

¹⁴⁵ Janisch, Wolfgang: Urteil gegen Maxim Billers Roman: Ohrfeige für die Kunstfreiheit. In: Westdeutsche Zeitung Online vom 12. Oktober 2007. Eingesehen unter: <http://www.wz-newsline.de/?redid=179260> am 24. November 2010.

¹⁴⁶ Freund, Wieland: „Esra-Urteil“: Eine „Affenschande“. In: Die Welt Online vom 12. Oktober 2007. Eingesehen unter: <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article6070288/Esra-Urteil-Eine-Affenschande.html> am 24. November 2010.

¹⁴⁷ Bax, Daniel: Eine Niederlage der Literatur. Das Verbot des Romans „Esra“ trifft nicht nur Maxim Biller. In: taz vom 13. Oktober 2007. S. 12.

¹⁴⁸ Unbekannter Autor: Die Zeiten und Stimmungen ändern sich. Interview mit Kiepenheuer & Witsch-Verleger Helge Machow zum Urteil des Bundesverfassungsgericht gegen „Esra“. In: Börsenblatt. Online-Magazin für den deutschen Buchhandel vom 13. Oktober 2007. Eingesehen unter: <http://www.boersenblatt.net/169604/> am 24. November 2010.

¹⁴⁹ Kehlmann, Daniel: Ein Autor wird vernichtet. In: FAZ Nr. 169 vom 24. Juli 2006. S. 31.

Wer die gegenwärtige Medienindustrie und ihren profitversessenen, wahrhaft monströsen Voyeurismus beobachtet, wird erkennen, dass die Privat- und Intimsphäre eines der am meisten bedrohten Güter unserer Rechtsordnung ist. [...] Daniel Kehlmann, der jetzt in der *FAZ* die Vernichtung der Kunstfreiheit im Allgemeinen und der des Autors Biller im Besonderen mit bebenden Worten gegeißelt hat, sieht rückwirkend die gesamte Literaturgeschichte bedroht. Er erwähnt Goethe, Thomas Mann, Proust, die ihre Werke im Sinne des Urteils nicht hätten schreiben dürfen. Ist Kehlmann bei Trost? Die Größe der Genannten besteht eben darin, dass es ihnen gelang, die Rudimente der Realität derart ihrem Werk einzuformen, dass Ähnlichkeit erkennbar wurde, nicht aber Identität. [...] Es bedarf nur einer geringen Intelligenz, die Spuren so zu verwischen, dass der angeblich Betroffene glaubhaft sagen kann: Ich bin's nicht. Biller aber kam es ganz offensichtlich darauf an, konkrete Personen identifizierbar zu machen.¹⁵⁰

Die Reaktionen auf die Abweisung der Schmerzensgeld-Klage wurde von Medien schließlich relativ verhalten aufgenommen, der große Jubel blieb aus. Das liegt aller Wahrscheinlichkeit nach am immer noch aufrechterhaltenen Buchverbot, das die Freude über diesen Teilsieg der Kunstfreiheit trübt. Uwe Wittstock hält letztendlich etwas resignierend fest, dass „mit dem [...] ‚erwirkten Verbot des Romans bereits erheblich in die Kunstfreiheit‘ und damit in die Rechte Billers eingegriffen wurde. Kurz: Er ist mit dem Verbot seines Buches bereits genug bestraft.“¹⁵¹

2.5. *Esra* und die Wirklichkeit

Es ist bezeichnend für die Rezeptionsgeschichte des Werkes, dass Biller resp. Adam Esras Furcht vor ihrer ‚Verschriftlichung‘ thematisiert: „Esra hatte von Anfang an zu mir gesagt, ich dürfe nie etwas über sie schreiben. [...] Ich dachte, das sei Gerede, ein Thema unter vielen, das man streift, wenn man sich unterhält. Es war ihr aber ernst [...].“ (Esra, S. 14) Adam ist es aber nicht weniger ernst damit, das Schreiben als Manifestation seiner Freiheit zu werten: „Wenn ich nicht schreiben dürfte, was ich will – das wär’ wie Gefängnis für mich ... Ich bin nicht wie du. Du bist zu Hause im Gefängnis.“ (Esra, S. 16) Etwas später schreibt er: „Dennoch will ich nicht gesagt bekommen, worüber ich schreiben darf und worüber nicht. Das ist so, als nähme man mir die Luft zum Atmen.“ (Esra, S. 16) Er sieht sich als Freigeist, der seine Stärke aus der kreativen Beschäftigung zieht, im Gegensatz zu Esra, der ‚kleinen Sklavin‘, deren Freiheit von ihrer Beziehung zu ihrer tyrannischen Mutter, ihrem kranken Kind und auch zu ihrem dominanten Exmann eingeengt wird. Esras Widerwillen, literarisch

¹⁵⁰ Greiner, Ulrich: Die Rechte der Person. Neuer Streit um Maxim Billers Roman „Esra“. In: Die Zeit Nr. 31 vom 27. Juni 2006.

¹⁵¹ Wittstock, Uwe: Kein Geld für „Esra“. In: Die Welt Nr. 275 vom 25. November 2009, S. 23.

portraitiert zu werden, setzt Adams Streben nach Freiheit Schranken. Dabei zieht er eine Parallele zum geschmähten Thomas Mann, der sich denselben Vorwürfen ausgesetzt sah wie Biller ein knappes Jahrhundert später (obschon er von ähnlich drastischen Repressalien verschont blieb):

Gleichzeitig fand ich ihre Panik fast unangenehm kleinbürgerlich. Ich musste an den Skandal denken, den Thomas Manns erster Roman in seiner Heimatstadt Lübeck ausgelöst hatte, an die Wut der Lübecker auf ihn, die meinten, der Rest der Welt dürfe nicht wissen, wie es bei ihnen wirklich zuginge. Als ich während des Studiums etwas darüber gelesen hatte, war ich natürlich auf der Seite Thomas Manns und der Freiheit der Literatur gewesen. [...] (Esra, S. 17)

Es erinnert an eine self-fulfilling prophecy, wenn Adam den Gedanken, doch über die Beziehung zu schreiben, verwirft und sich selbstreflexiv mit den Folgen einer möglichen Publikation auseinandersetzt: „Und wenn ich manchmal überlegte, ob ich nicht doch etwas über uns schreiben sollte, dachte ich sofort, das ist es mir nicht wert, das ist zu gefährlich.“ (Esra, S. 18) Zwar meint er damit im fiktiven Kontext den Umstand, dass Esra ihre Beziehung anfangs geheimzuhalten versucht, doch die Entfaltung der von ihm befürchteten Gefahr und all ihren Auswirkungen in der Realität ist bemerkenswert.

„Natürlich habe ich mich [...] dabei von der Realität inspirieren lassen. Allerdings sind die Romanfiguren, die in *Esra* vorkommen, nicht die Portraits ihrer Urbilder; die Urbilder dienten mir bloß als Anregung für die vertypen Romanfiguren [...]“¹⁵², schreibt Maxim Biller in seiner Stellungnahme zum *Esra*-Prozess. Tatsächlich jedoch erwecken die vielen mit der Realität übereinstimmenden Details beinahe einen gegenteiligen Eindruck; es scheint nicht, als wollte Biller verschleierte ‚Typen‘ hervorbringen, sondern eine Geschichte erzählen – seine Geschichte. Und die Ayşes. Der Großteil der mit der Causa *Esra* befassten Richter urteilte, dass Biller zuwenig verfremdete und durch die von der Wirklichkeit nicht trennbaren Darstellungen seiner Exfreundin und ihrer Mutter deren Persönlichkeitsrechte willentlich verletzt hätte – dabei waren insbesondere die Schilderungen des Sexuallebens des Paares, durch die die Intimsphäre der Klägerin in unzumutbarer Art und Weise angegriffen wurde, als auch die wahrheitsgetreue Auseinandersetzung mit der Krankheit der Tochter der Klägerin den Richtern ein Dorn im Auge. Trotz Billers Darlegung, nicht Menschen, sondern

¹⁵² Biller, Maxim: Stellungnahme zum Prozess um Esra.

Typen portraitiert zu haben, haben seine Bemühungen, Realität und Fiktion zu vermischen also nicht ausgereicht, um die Kunstfreiheit über den Persönlichkeitsschutz zu heben.

„Im Raum der Fiktionalität kann es, aus dem Raum der Wirklichkeit betrachtet, keine Erkennbarkeit geben, da sie eine parallele Welt bildet [...]: es ist zwar ein Erlebnis des Erinnerns denkbar [...], dieses ist aber notwendig stark subjektiv empfunden [...].“¹⁵³

Nun stellt sich also die Frage nach dem *Esra*'schen Verhältnis zwischen faktualer und fiktionaler Erzählung. Obwohl Biller das ‚Erinnern‘ bewusst forciert, sind die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion doch fließend, und der kleine Zusatz ‚Roman‘ lässt eine Sichtweise als faktuale, autobiografische Darstellung nicht zu, nicht zuletzt, da Biller mit den autobiografischen Fakten kreativ umgeht, sie umdichtet – oder sie, um mit Manns Worten zu sprechen, beseelt – und so die Grenze zur Wirklichkeit verwischt. Manns Bemerkung, dass schon wenige Elemente der Identifikation ausreichen würden, um in einem Werk auch das Erdichtete für wahr zu halten, trifft hierbei scheinbar auch die Ansicht des BGH, der den Lesern *Esras* die Fähigkeit, zwischen Wirklichkeit und Fiktion zu unterscheiden, absprach und im Juni 2005 die Revisionsklage des Verlags zurückwies.

Nach Käte Hamburger zeichnet sich Fiktion unter anderem durch episches Präteritum, erlebte Rede und Verben der inneren Vorgänge aus, und jedes dieser Fiktionalitätskriterien findet sich in *Esra* wieder. Wenn Adam gleich zu Beginn die rhetorische Frage in den Raum wirft: „Warum, bedeutete das Fragezeichen jedem, der *Esras* und meine Geschichte kennt, kann diese Geschichte nicht gut ausgehen – und wer wird schuld daran sein?“ (*Esra*, S. 11), dann spricht er im epischen Präteritum. Wo er über *Esras* Scheu davor, sich in einem Roman abgebildet zu wissen, nachdenkt und sagt „Sie wollte nicht sehen, wie ein anderer sie sah“ (*Esra*, S. 17), dann ist das erlebte Rede, denn er als Erzähler kennt *Esras* Gedankenwelt und kann dem Leser Einblicke gewähren. Was die Verben der inneren Vorgänge angeht – als Psychogramm einer aussichtslosen Beziehung wimmelt es in *Esra* nur so davon. Der gesamte Roman dreht sich um Adams und *Esras* ‚innere Vorgänge‘ wie Trauer, Hoffnung, Egoismus, Träume, gelegentliche Freude und vor allem Liebe.

¹⁵³ Becker: Fiktion und Wirklichkeit im Roman. S. 67.

Obwohl Adam resp. Biller den Roman ‚faktualisiert‘, ihn also mit faktischen Attributen wie den zahlreichen, der Wirklichkeit entnommenen biografischen Details ausstattet, kann *Esra* als fiktives Bruchstück aus dem Leben mehrerer Menschen beurteilt werden, möglicherweise als fiktive Autobiografie, die einen vier Jahre langen Abschnitt aus dem Leben Adams und Esras nachzeichnet und dabei eher mehr als weniger zufällig mit der Wirklichkeit kollidiert.

Zieht man nun den Schlüsselroman als Klassifikationsmerkmal heran, kommt man nicht umhin, wieder auf Billers Stellungnahme zurückzugreifen, in der es heißt: „[D]ie Intention eines Schlüsselromans ist die Satire auf reale Personen oder Zustände oder ihre Schmähung. Mein Roman *Esra* ist Literatur – er ist nicht Kommentar, nicht Polemik, nicht Schlüsselroman.“¹⁵⁴ Dabei bezweifeln die wenigsten, dass ihm bössartige Schmähung beim Verfassen *Esras* fernlagen, wie er weiter ausführt, aber wieso wird *Esra* doch durchgehend als Schlüsselroman rezipiert?

Die ‚schlüsseltypischen‘ Merkmale liegen in der Verschmelzung von faktualen und fiktionalen Merkmalen, und das ist bei *Esra* zweifellos der Fall. Seine Gattungsbezeichnung zeichnet ihn als fiktional aus, er wird als literarisches Abbild realer Urbilder verstanden und vermengt realhistorische mit fiktiven Elementen. Billers durchaus realitätsgetreue Zeichnung seiner Protagonisten wird mit fiktiven Momenten verknüpft, so dass verständige Leser durchaus zu Billers Gunsten entscheiden würden, müssten sie über Persönlichkeitsverletzungen richten. Es ist evident, dass Biller seine dichterische Phantasie beim Verschlüsseln seiner Codes nicht besonders angestrengt hat, so dass man tatsächlich, wie auch gerichtlich festgehalten wurde, keine allzu große Mühe hätte, wollte man die Protagonisten ‚entschlüsseln‘, die zentrale Frage hierbei ist jedoch: Welcher Leser tut so etwas schon? Natürlich hätte es mehr Verfremdung bedurft, um die Lüftung der Identität der beiden Klägerinnen zu verhindern, doch aus welchem Grund sollte sich ein Leser auf gut Glück nach faktischen Gegebenheiten des Romans erkundigen? Von einer solchen Enthüllung würde niemand profitieren, außer vielleicht, man wollte bloß seine Neugier stillen.

Interessanter ist doch die Frage, warum Biller sich nicht mehr Mühe gab, zu verschlüsseln; er selbst scheint tatsächlich der Ansicht zu sein, die durchwegs

¹⁵⁴ Biller, Maxim: Stellungnahme zum Prozess um *Esra*. [Hervorhebung im Original]

erfundenen ‚zentralen Szenen‘, wie er sie nennt, würden der geforderten Verfremdung genügen. Dass er den ‚idealen Leser‘ auf diese Weise nicht, wie in der Rezeptionsforschung vorgesehen, vor unlösbare Aufgaben stellt, scheint ihm gar nicht wichtig zu sein.

Der heutige Programmleiter des C.H. Beck Verlags Martin Hielscher ist der Ansicht, dass Biller „genau diese Auseinandersetzung provozieren wollte und dass es ihm genau darum geht, das Verhältnis von Fiktion und Realität [...] in einem öffentlichen Diskurs neu zu definieren.“¹⁵⁵ Sollte das tatsächlich Billers Intention gewesen sein, so kann man mit Fug und Recht behaupten, dass dieser Schuss angesichts der auf Biller veranstalteten gerichtlichen Hexenjagd nach hinten losging.

Auf jeden Fall ist Biller der Überzeugung, es sei in der Literatur Usus, sich vom wahren Leben inspirieren zu lassen; dabei bettet er sowohl wahre als auch erfundene Episoden so in sein Werk ein, „dass kein Leser jemals darüber nachdenken wird, ob sie sich wirklich zugetragen haben. [...] Der Bezug zur realen Realität interessiert den Leser, der weiß, dass Literatur die permanente Neuerfindung einer phantastischen Realität ist, genausowenig wie den Autor.“¹⁵⁶

Trotz allem: *Esra* ist ein Schlüsselroman. Er portraitiert die Wirklichkeit, er portraitiert reale Personen, allen voran Biller selbst, wie er im Roman – als fiktiver Adam – freimütig zugibt. Es hätte eine entschlosseneren Kaschierung der fragilen Grenzen von Fakt und Fiktion gebraucht, um den zu erwartenden Vorwürfen noch vor ihrem Aufkommen Einhalt zu gebieten.

Esra wäre vermutlich nie gerichtlich belangt worden, hätte Biller davon Abstand genommen, die Lebensläufe der realen und der fiktiven Personen in dem Ausmaß übereinstimmen zu lassen, in dem er es hier tat. Und trotz der Abweisung der Schmerzensgeldklage des BGH mit der Begründung, Billers Grundrecht auf Kunstfreiheit sei durch das Buchverbot ohnehin schon eingeschränkt, ist der Gedanke an Richter, die eine solch existenzvernichtende Forderung durch entsprechende Urteile unterstützen, erschreckend.

Abschließend bleibt festzustellen, dass die Klägerinnen den Schutz ihrer Persönlichkeit und sich selbst durch die auf Biller veranstaltete, gerichtliche Hexenjagd ad absurdum

¹⁵⁵ Hielscher, Martin: Bilse, Biller und das Ich. Der radikale Roman und das Persönlichkeitsrecht. S. 686. In: Neuhaus; Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. S. 686-694.

¹⁵⁶ Biller, Maxim: Stellungnahme zum Prozess um *Esra*.

fürten. Das enorme mediale Echo auf den Fall war, insoweit hatten die Richter uneingeschränkt Recht, der Verschleierung ihrer Identität nicht unbedingt zuträglich, im Gegenteil. Tatsächlich ist es doch so, dass man nur für Personen erkennbar sein kann, die über einen Bescheid wissen, also im weitesten Sinne zum Freundes- oder Bekanntenkreis zählen. Fühlt Ayşe Romey sich nun durch *Esra* auf unzutreffende Art und Weise beleidigt, kann man davon ausgehen, dass diejenigen, die ihr mehr oder weniger nahestehen, auch wissen, dass ihr Wesen nicht dem der fiktiven *Esra* entspricht; für alle anderen ist es irrelevant, ob die reale Ayşe dieselben Charakterzüge wie die fiktive *Esra* trägt. Dasselbe gilt für ihre Mutter. Und erst der Gang vor den Richter, der die enorme mediale Auseinandersetzung mit dem Fall heraufbeschwor, führte dazu, dass nun auch die Öffentlichkeit – und zwar die Öffentlichkeit, die weder Ayşe Romey noch ihre Mutter in *Esra* erkannt hätte – über ihre Identität im Bilde ist.

Wie steht es nun in jüngster Zeit um den ewigen Streit zwischen Kunstfreiheit und Persönlichkeitsrecht? Zieht man als aktuelles Vergleichsbeispiel die Klage des Nationalratsabgeordneten Stefan Petzner gegen den Autor David Schalko und sein Anfang 2009 erschienenes Werk *Weißer Nacht* heran, lässt sich ein verstärktes Schutzbedürfnis seitens Privatpersonen gegenüber Persönlichkeiten des öffentlichen Interesses orten, wie auch Schalko selbst meint.

Petzner erkannte sich in dem Buch, das von der homoerotischen Beziehung zweier „Lebensmenschen“ handelt, sah dadurch seinen durch § 7 MedienG definierten höchstpersönlichen Lebensbereich verletzt und verlangte Schadensersatz von Schalko und dem Czernin Verlag.

Dazu schrieb Schalko einen Tag vor Prozessbeginn im Standard:

Offensichtlich hat ihm [Petzner, Anm. d. Verf.] keiner gesagt, dass man als Politiker auch manchmal das Opfer von Satire und Karikatur ist, besonders dann, wenn man die Haiders der Welt zu Heiligen erklären will, und dass da jetzt auch kein Heulen und Klagen hilft. Das ist nämlich der wesentliche Unterschied zu den Buchverboten von Thomas Bernhards „Holzfällen“ oder Maxim Billers „Esra“. In beiden Fällen haben sich Menschen wiedererkannt, die nicht Personen des öffentlichen Lebens sind. Mit privaten und natürlich peinlichen Details. Peinlich sollte „Weißer Nacht“ Petzner eigentlich auch sein. Und die Klage sowieso. Denn die Handlung ist derart überhöht, ja wahnwitzig und hoffentlich auch komisch,

dass wahrscheinlich jedem, außer einem echten Eierschädel, klar ist, dass es sich hierbei um Satire handelt. Um politische Satire wohl gemerkt.¹⁵⁷

Die zuständige Richterin am Wiener Straflandesgericht gab Schalko Recht – als „fiktives Märchen“¹⁵⁸ dürfte *Weißer Nacht* nicht belangt werden; auch die Richter des OLG Wien sahen, nachdem Petzner in Berufung ging, keinen Grund, seiner Forderung nach Schmerzensgeld nachzugeben. Obwohl sich die satirische Überspitzung der Liebesbeziehung in *Weißer Nacht* nicht mit der nüchterneren in *Esra* vergleichen lässt, liegt die Ursache für die Abweisung der Klage wohl eher in dem Umstand begründet, dass das Persönlichkeitsrecht prominenter Personen dehnbarer ist als das privater, und dem Schutz der Kunstfreiheit hier deshalb größere Bedeutung beigemessen wird.

Im Sinne der Kunstfreiheit kann man nur hoffen, dass *Esra* letztendlich noch einen *Mephisto*'schen Weg einschlagen wird und – wenn schon nicht offiziell amnestiert – dann doch wenigstens inoffiziell irgendwann wieder verkäuflich sein wird.

¹⁵⁷ Schalko, David: Lachen mit Petzner – Vielen Dank für die Klage! Zur Rechtslogik eines „Lebensmenschen“, der zur Romanfigur wurde und nun auf Entschädigung klagt. In: Der Standard vom 19. Februar 2010. S. 35.

¹⁵⁸ Unbekannter Autor: Schalko-Buch: OLG lässt Stefan Petzner abblitzen. In: Der Standard Online vom 13. September 2010. Eingesehen unter: <http://derstandard.at/1282979571162/Klage-gegen-Weisse-Nacht-Schalko-Buch-OLG-laesst-Stefan-Petzner-abblitzen> am 26. November 2010.

D) Nabokov und der Plagiatsvorwurf als medialer Skandal

[...] Jeder von uns könnte, wenn er es kann, eine Familiengeschichte erzählen, die in der Kaschubei beginnt, in den 30er Jahren in Danzig spielt, von einem erzählenden Zwerg handelt und sogar einen Pferdekopf aufweist, in dem sich einige Aale winden. Der Urheberrechtler würde daran keinen Anstoß nehmen, solange der Zwerg nicht Oskar hieße.¹⁵⁹

1. Theoretische Grundlagen

Gibt es eine Prä-*Lolita*? Diese 2004 vom Literaturwissenschaftler Michael Maar aufgeworfene Frage bildet die Grundlage für das folgende Kapitel. Einführenden Erläuterungen zum Urheberrechtsgesetz sowie zum Verhältnis von Plagiat und Intertextualität folgt ein Vergleich zwischen Nabokovs und Heinz von Lichbergs *Lolita* und die Frage, ob Nabokovs Ruf als ein Autor von Weltrang nun legitimerweise von dem kursierenden Plagiatsvorwurf untergraben werden kann.

1.1. Das Plagiat

Plagiatsvorwürfe sind nahezu so alt wie die Literatur selbst. Schon antike Autoren wie Platon oder Aristophanes sahen sich – trotz des damals vorherrschenden Leitmotivs der *imitatio*, der schöpferischen Nachahmung als musterhaft geltender Werke – damit konfrontiert, und stehen damit am Anfang einer lange Reihe namhafter Schriftsteller wie etwa William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Bertolt Brecht, oder – aktueller – Joanne K. Rowling, Dan Brown und Helene Hegemann, denen das Stigma des Plagiators anhaftet.

Genauso alt wie die Chronologie vermeintlicher Plagiatores ist die Namensgebung des Begriffs, der auf den römischen Dichter Martial im 1. Jahrhundert nach Christus zurückgeht. Martial bedachte seinen Kontrahenten Fidentius mit dem Namen *plagiarius*, Menschenräuber bzw. Seelenverkäufer, nachdem dieser Martials Epigramme als die eigenen ausgab¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Chotjewitz, Peter O.: Der Plagiatsvorwurf als Eingriff in die Freiheit der Literatur. S. 332. In: Dankert, Birgit; Zechlin, Lothar (Hrsg.): Literatur vor dem Richter. Beiträge zur Zensurfreiheit und Zensur. Nomos Verlagsgesellschaft: Baden-Baden 1988. S. 331-341.

¹⁶⁰ Hubmann, Heinrich: Urheber- und Verlagsrecht. Ein Studienbuch. 7. Auflage, bearb. v. Manfred Rehinder. München: C. H. Beck 1991. S. 7.

Die universelle Definition des Plagiats erschließt sich aus dem Ausdruck des Diebstahls geistigen Eigentums; die Formen, in denen es sich manifestiert, sind vielseitig. Die Medieninformatikerin Debora Weber-Wulff unterscheidet zwischen wortwörtlich übernommenen Passagen oder Texten und dem strukturellen Plagiat, in dem der Plot eines Textes übernommen, jedoch umformuliert wird¹⁶¹. Außerdem muss auch zwischen dem Vollplagiat, also der Übernahme eines kompletten Textes, und dem häufiger auftretenden Teilplagiat, das einzelne Sätze oder Passagen ohne Quellennachweis in eigenes Gedankengut integriert, differenziert werden. Der deutsche Jurist Florian Fischer unterscheidet zwischen mehreren Konstitutionen des Teilplagiats, das in folgenden Formen auftreten kann:

- Ein Schriftsteller übernimmt Textstellen eines fremden Werkes (Montage- oder Collagetechnik)
- Ein Schriftsteller übernimmt Textstellen eines fremden Werkes, bringt dabei aber Änderungen an (modifizierende Montagetechnik)
- Ein Schriftsteller entnimmt dem Werk eines anderen inhaltliche Bestandteile wie zum Beispiel Handlungsgefüge, Motive, Leitmotive, Ideen oder bei wissenschaftlichen Werken Erkenntnisse, bringt diese aber in anderer Sprachform und anderem Kontext.
- Ein Schriftsteller knüpft an ein fremdes Werk an, bei Romanen zum Beispiel durch Fortsetzung, bei wissenschaftlichen Werken durch Auseinandersetzung mit einem fremden Werk.
- Alle anderen Erscheinungsformen der Bearbeitung wie Übersetzung und Verfilmung.¹⁶²

Fundamental im Plagiatsdiskurs sind in jedem Fall die vorsätzliche, also bewusst unrechtmäßige Anmaßung der Urheberschaft sowie das Weglassen der verwendeten Quelle¹⁶³. Aus juristischer Sicht geht mit dem per se nicht klagbaren Plagiatsversuch die sehr wohl klagbare Verletzung der Urheberschaft einher.

1.2. Das Urheberrecht

Da die Rechtsprechung die Auffassung vertritt, dass „Kunst letztlich einer Person zugeschrieben werden muss“¹⁶⁴, kommt der Plagiatsbegriff als solcher in den

¹⁶¹ Vgl. Weber-Wulff, Debora: Fremde Federn finden. Eingesehen unter: <http://plagiat.htw-berlin.de/ff/tag/literatur>, eingesehen am 13. Mai 2010.

¹⁶² Fischer, Florian: Das Literaturplagiat – Tatbestand und Rechtsfolgen. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag 1996. S. 21f.

¹⁶³ Büchele, Manfred: Urheberrecht im World Wide Web. Wien: LexisNexis Verlag 2002. S. 16.

¹⁶⁴ Böning, Marietta: Wer ist der Urheber, wenn wir den Autor durchstreichen? Zur Frage der Kompatibilität erkenntnistheoretischer und urheberrechtlicher Ansprüche an Autorschaft. S. 173. In: Aspöckberger, Friedrich (Hrsg.): Beim Fremdgehen erwischt! Zu Plagiat und „Abkupfern“ in Künsten und Wissenschaft. Was sonst ist Bildung? Innsbruck: Studienverlag 2008. S. 158-177.

Gesetzestexten nicht vor, wohl aber der Schöpfer eines Werkes, der Urheber (§ 10 UrhG: Urheber eines Werkes ist, wer es geschaffen hat), dessen Interessen durch das Urheberrechtsgesetz geschützt werden. Das bedeutet, dass bei Plagiatsverdacht kontrolliert wird, „ob ein gesetzlicher Tatbestand einer Urheberrechtsverletzung gegeben ist oder nicht [...]“¹⁶⁵

Das österreichische Urheberrechtsgesetz (eigentlich: Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte) gliedert sich in fünf ‚Hauptstücke‘: das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst, die verwandten Schutzrechte, die Rechtsdurchsetzung, den Anwendungsbereich und die Übergangs- und Schlussbestimmungen. Besonders relevant ist hierbei das erste Hauptstück, das zunächst ein Werk als eigentümliche geistige Schöpfung (§ 1 UrhG) definiert: es geht nicht um sprachliche oder inhaltliche Ästhetik, sondern schlicht um das Merkmal der Originalität. Dabei ist weder das Produkt, beispielsweise ein gebundenes Buch per se urheberrechtlich geschützt, sondern sein Inhalt, der in irgendeiner Art und Weise greifbar sein muss. Abstrakta, wie etwa Ideen und Gedanken, können nicht geschützt werden. § 2 UrhG definiert literarische Werke als wissenschaftliche, Bühnenwerke sowie Sprachwerke aller Art.

Die Verwertungsrechte (§ 14-18 UrhG) regeln das Recht des Urhebers, selbst über die Verwertung seines Werkes zu verfügen; gemeint sind vor allem Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung eines Werkes. Die Persönlichkeitsrechte des Urhebers (§ 19-21 UrhG) dienen dem Schutz seiner geistigen Interessen: sie regeln sowohl den Schutz der Urheberschaft als auch Urheberbezeichnung und Werkschutz (der das Werk vor unerlaubten Eingriffen wie Kürzungen oder Zusätzen bewahrt).

Im Weiteren kümmert sich das UrhG um Werknutzungsbewilligungen (§ 24 UrhG), also die Genehmigung des Urhebers, dass ein anderer sein Werk gemäß der Verwertungsrechte nutzt, sowie die Werknutzungsrechte (§ 26 UrhG), bei denen der Urheber seine Rechte an einem Werk abtritt, beispielsweise an einen Verlag.

Außerdem wird durch das UrhG auch die freie Werknutzung geregelt; im Falle der freien Werknutzung an Werken der Literatur (§ 43 UrhG bis § 50 UrhG) ist das Zitatrecht, das zwischen Kleinzitat und Großzitat unterscheidet, von besonderer Relevanz; das Kleinzitat betrifft einzelne Passagen eines Werkes, das Großzitat meint

¹⁶⁵ Hubmann: Urheber- und Verlagsrecht. S. 169.

die Einbeziehung auch ganzer Werke, solange sie wissenschaftlichen Zwecken dient; in beiden Fällen wird jedoch eine strikte Einhaltung der korrekten Quellenangabe gefordert.

Das deutsche Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzbereiche ist, ähnlich dem österreichischen UrhG, in 5 Teile gegliedert: Teil 1 befasst sich mit dem Urheberrecht per se, Teil 2 mit verwandten Schutzbereichen, Teil 3 beinhaltet besondere Bestimmungen für Filme, Teil 4 beschäftigt sich mit den gemeinsamen Bestimmungen für Urheberrecht und die verwandten Schutzbereiche und Teil 5 mit dem Anwendungsbereich des UrhG und den Übergangs- und Schlussbestimmungen.

Beiden UrhG ist gemein, dass die Schutzfrist für Werke 70 Jahre nach dem Tod des Autors endet, und auch sonst gleichen sich die Gesetze stark.

§ 2 UrhG definiert die geschützten Werke, persönliche geistige Schöpfungen, ähnlich wie das österreichische UrhG, aus den Bereichen Literatur, Wissenschaft und Kunst. § 7 UrhG definiert den Urheber als Schöpfer des Werkes. Seine Persönlichkeitsrechte werden durch § 12 UrhG bis § 14 UrhG definiert, die das Veröffentlichungsrecht und den Schutz (hier: Anerkennung) der Urheberschaft definieren sowie die Bearbeitung seines Werkes durch Dritte untersagen, sofern sie die Interessen des Urhebers gefährden.

Die Verwertungsrechte (§ 15 UrhG bis § 24 UrhG) umfassen im deutschen UrhG das Vervielfältigungs-, Verbreitungs- und das Ausstellungsrecht sowie diverse Rechte der öffentlichen Wiedergabe. § 24 UrhG definiert die Freie Benutzung eines Werkes: jemand, der unter Benutzung eines anderen Werkes ein eigenes schafft, genießt ebenfalls den Urheberschutz als persönliche geistige Schöpfung „sofern sie eine individuelle Leistung erkennen“¹⁶⁶ lässt.

Die Nutzungsrechte (§ 31 UrhG bis § 44 UrhG) umfassen vor allem Regeln betreffend die Vergütung des Urhebers, ihre Einräumung bzw. Übertragung an Dritte sowie das Rückrufsrecht des Urhebers, das Änderungsverbot eines Werkes (inklusive seines Titels), soweit vom Urheber nicht erwünscht und die Regelung des Nutzungsrecht nach Verkauf eines Werkes. Das Zitatright (§ 51 UrhG) findet im Abschnitt zu den Schranken des Urheberrechts Erwähnung, wo ein besonderer Zweck gefordert ist, der

¹⁶⁶ Hubmann: Urheber- und Verlagsrecht. S. 96.

eine gerechtfertigte Vervielfältigung und Verbreitung unter Angabe der Urheberschaft erlaubt.

Das Urheberrecht ist Teil des Immaterialgüterrechts und folgt dem Territorialitätsprinzip, das heißt, jedes Land hat eigene Gesetze, die dem Schutze des geistigen Eigentums dienen, wobei nicht ausländische Autoren berücksichtigt werden, sondern inländische. Aufgrund der daraus resultierenden Inhomogenität, die dazu führt, dass „in den einzelnen Ländern teilweise sehr unterschiedliche Regelungen mit stark unterschiedlichem Schutzniveau bestehen“¹⁶⁷, gibt es bereits seit geraumer Zeit Versuche zur Harmonisierung; auch die Europäische Gemeinschaft leistete Bemühungen zur Standardisierung des Urheberrechts. Grundlegende internationale Agreements und völkerrechtliche Verträge bilden das Welturheberrechtsabkommen, die (revidierte) Berner Übereinkunft sowie der WIPO-Urheberrechtsvertrag.

Die Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und der Kunst – seit ihrer zweiten Revision 1908 wird sie RBÜ Revidierte Berner Übereinkunft genannt – differenziert zwischen Ursprungs- und Verbandsländern, wobei das Ursprungsland jenes ist, in dem ein Werk erstmals publiziert wurde. Der Grundsatz der Inländerbehandlung besagt nun, dass der Urheber eines Werkes, der kein Angehöriger des Ursprungslandes ist, die gleichen Rechte wie die inländischen Urheber hat (Art. 5 Abs. 3 RBÜ). Auf diese Weise „sicherte jeder Staat den Angehörigen der anderen Verbandsstaaten denselben Schutz zu, den seine Gesetze den eigenen Urhebern gewähren.“¹⁶⁸

Die 1967 gegründete WIPO (*World Intellectual Property Organization*, zu deutsch *Weltorganisation für geistiges Eigentum*) mit Sitz in Genf kümmert sich um die Koordination verschiedener internationaler Abkommen mit dem Ziel, den Schutz geistigen Eigentums weltweit zu festigen. Seit 1974 gilt sie als Sonderorganisation der UNO. Unter ihrer Schirmherrschaft agiert auch die Berner Übereinkunft.

Der WIPO-Urheberrechtsvertrag (*WIPO Copyright Treaty*) wurde 1996 beschlossen; er basiert auf Art. 20 RBÜ, der besagt, dass zwischen Verbandsländern Sonderabkommen getroffen werden dürfen, „als diese den Urhebern Rechte verleihen, die über die ihnen durch diese Übereinkunft gewährten Rechte hinausgehen oder andere Bestimmungen enthalten, die dieser Übereinkunft nicht zuwiderlaufen.“ (Art. 20 RBÜ)

¹⁶⁷ Kucsko, Guido: Österreichisches und europäisches Urheberrecht. Einführung und Textsammlung. 4. Auflage. Wien: Manz 1996. S. 13.

¹⁶⁸ Hubmann: Urheber- und Verlagsrecht. S. 17.

Das Welturheberrechtsabkommen wurde 1952 in Genf gegründet; ihm liegt – auf Initiative der UNESCO hin – die Idee der Assimilation der auseinanderklaffenden Urheberrechtsgesetze Europas und anderer Staaten, insbesondere der USA zugrunde. Ein Werk aus einem unterzeichnenden Land soll in jedem anderen Vertragsland denselben Schutz genießen, den es auch in seiner Heimat genießt (Art. II Abs. 1 WUA). Außerdem besagt das Art. III WUA, dass ausländische Werke, die den Copyright-Hinweis © „in Verbindung mit dem Namen des Inhabers des Urheberrechts und dem Jahr der Erstveröffentlichung tragen“¹⁶⁹, auch in einem anderen Land urheberrechtlichen Schutz genießen.

1.3. Doppelschöpfung und Kryptomnesie

Es gibt Gelegenheiten, bei denen der juristische Tatbestand des Vorsatzes nicht greift, nämlich Fälle, in denen ein vermeintliches Plagiat als eigenständige geistige Schöpfung nach § 1 UrhG anerkannt wird und damit selbst urheberrechtlichen Schutz genießt, wie es bei Doppelschöpfungen der Fall ist; außerdem noch – nichtsdestotrotz jedoch auch klagbar wegen Verletzung der Urheberschaft – im Falle von unbewusster Entlehnung.

Die Doppelschöpfung liegt dann vor, wenn zwei Autoren vollkommen unabhängig voneinander ein gleichartiges Werk verfassen und nachgewiesen werden kann, dass der Autor des jüngeren Werkes ohne jede Kenntnis des älteren war. Ein solcher Fall könnte beispielsweise vorliegen, wenn ein Autor, der von einem anderen wegen Verletzung der Urheberschaft geklagt wurde, glaubhaft darlegen kann, dass er das andere Werk nicht kannte. Geht man davon aus, dass dieses ältere Exemplar in einem anderen Land und bei einem kleinen Verlag in nur geringer Auflage erschienen ist, bekäme der verklagte Autor aller Wahrscheinlichkeit nach Recht. Die Beweislast liegt allerdings beim jüngeren Autor, was bedeutet, dass er beweisen muss, das ältere Werk nicht gekannt zu haben. Gelingt ihm das nicht, muss er sich den juristischen Maßnahmen bei nachweisbarer Urheberrechtsverletzung beugen, die sowohl zivil- als auch strafrechtliche Konsequenzen nach sich ziehen können.

Die unbewusste Entlehnung – der psychologische Fachterminus lautet Kryptomnesie – meint die unterschwellige Suggestion eines Werkes auf seinen Leser. In der Plagiatsdebatte bedeutet das, dass ein Autor in dem Glauben lebt, ein eigenständiges Werk verfasst zu haben, obwohl sich in Wahrheit der Inhalt eines zuvor von ihm

¹⁶⁹ Kucsko: Österreichisches und europäisches Urheberrecht. S. 66.

gelesenen Werkes in seinem Unterbewusstsein verankert hat – der US-amerikanische Journalist und Schriftsteller Ron Rosenbaum spricht in diesem Zusammenhang von „disguised memory“¹⁷⁰. Trotz fehlenden Vorsatzes muss der Autor sich jedoch im Fall der Fälle wegen Verletzung der Urheberrechte verantwortlich machen.

Populäre Beispiele für Kryptomnesie finden sich beispielsweise mit Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, in dem Passagen aus Justinus Kerners Werken verarbeitet sind¹⁷¹, außerdem tauchte der Begriff auch in der Plagiatsdebatte um Vladimir Nabokovs *Lolita* auf, die im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird.

Da es sich jedoch als problematisch erweist, den Nachweis zu erbringen, ein älteres, dem eigenen frappant ähnelndes Werk nicht gekannt zu haben, als auch der unbewussten Beeinflussung durch ein früher gelesenes Werk erlegen zu sein, bleibt der Gang vor den Richter – so ein rechtmäßiger Urheber seine Rechte verletzt sieht und dagegen vorgehen will – allerdings in vielen Fällen unausweichlich.

1.4. Intertextualität

Der Terminus der Intertextualität meint im Wesentlichen, dass ein Text kein in sich geschlossenes System darstellt, sondern immer Bezüge zu anderen Texten aufweist. Er steht unter dem Einfluss älterer Texte und übt seinerseits Einfluss auf jüngere Texte aus. Der Terminus wurde erstmals in den 60er Jahren von Julia Kristeva formuliert, die sich in ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* von Bachtins Theorie der Dialogizität auseinandersetzte und davon ausgehend ihre Intertextualitätstheorie ableitete. Bachtin prägte die Prinzipien der Monologizität und Dialogizität; dabei bezieht sich das monologische Prinzip auf repressive Systeme, die abweichende Ansichten zu unterdrücken versuchen, während das Prinzip der Dialogizität „den zentralisierten Macht- und Wahrheitsanspruch subversiv herausfordert und unterminiert.“¹⁷² Diese Differenz dieser beiden Positionen vollzieht sich auch in der Literatur: Bachtin verurteilt Lyrik, Epos und in weiterer Folge höfische Dichtung bis hin zu den Romanen des Barock – auch die Romane Tolstois finden vor seinen Augen keine Gnade – aufgrund ihrer unflexiblen, einseitigen Haltung, während der der Dialogizität

¹⁷⁰ Rosenbaum, Ron: New Lolita Scandal! Did Nabokov Suffer From Cryptomnesia? In: The New York Observer Online vom 18. April 2004. Einsehen unter: <http://www.observer.com/node/49111> am 17. Mai 2010.

¹⁷¹ Vgl. Fischer: Das Literaturplagiat. S. 111.

¹⁷² Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. S. 2.

zugehörige oder auch „polyphone“¹⁷³ Roman – eine Gattung, zu der nach Bachtin etwa karnevaleske Literatur oder die Menippeische Satire gehören – sich durch soziale und kulturelle Stimmenvielfalt auszeichnet.

Bachtins Konzept bildete nun den Ausgangspunkt für den Intertextualitätsbegriff Kristevas; im Gegensatz zu Bachtin geht sie allerdings davon aus, dass Dialogizität ein Merkmal aller literarischen Texte darstellt. Sie versteht Text als „Mosaik von Zitaten [...], jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.“¹⁷⁴

Dieses Intertextualitätskonzept deckt sich mit Roland Barthes', der etwa zur selben Zeit seine Theorie vom Tod des Autors formulierte:

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots [...], mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture.¹⁷⁵

Durch diese Denkweise sprechen beide dem Text seinen einzigartigen Charakter ab, während die kreative Funktion des Autors aufgrund der Unmöglichkeit, Neues zu erfinden, zu einer irrelevanten Variablen verkommt.

Kristevas Textvorstellung ist eine ausgedehnte; sie vertritt die Ansicht, dass jeder Text einen ‚Melting Pot‘ vorangegangener Texte darstellt, allerdings legt sie den Begriff nicht bloß auf verschriftlichte Texte um, sondern bezieht ihn, analog zu Bachtin, auch auf historische und soziale Diskurse, die ebenfalls wie ein Text gelesen werden können. Dazu benutzt sie den Begriff der Ambivalenz, der „das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte“¹⁷⁶ beschreibt. Kristeva geht also von einem Wechselspiel aus Text und Geschichte aus, wobei die beiden Kategorien miteinander in permanenter Interaktion stehen und sich so gegenseitig beeinflussen.

Im Gegensatz zu Kristeva und ihrem „total entgrenzte[n] Textbegriff“¹⁷⁷ modellierte der französische Literaturtheoretiker Gérard Genette in den 80er Jahren eine weitaus enger

¹⁷³ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 4.

¹⁷⁴ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. S. 348. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt/Main: Athenäum 1972. S. 345-375 [Hervorhebung im Original].

¹⁷⁵ Barthes, Roland: La mort de l'auteur. S. 65. In: Barthes, Roland: Le bruissement de la langue. Paris: Éditions du Seuil 1984. S. 61-67.

¹⁷⁶ Kristeva, S. 351.

¹⁷⁷ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 7.

gefasste Position des Intertextualitätsbegriffs. Genette ist der Ansicht, dass die Aufgabe der Literaturwissenschaft nicht in der Auseinandersetzung mit einem einzigen Text liegt („dies wäre eher Aufgabe der Literaturkritik“¹⁷⁸), sondern vielmehr in der Auseinandersetzung mit allen einen einzelnen Text beeinflussenden bzw. von ihm beeinflussten Texten. In *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (1982) versucht er sich also an einer für die Literaturwissenschaft praktikableren Anwendung des zuvor redundanten Intertextualitätsbegriffs, wobei er das Hyperonym ‚Transtextualität‘ verwendet, das er in fünf Typen unterteilt, um so die verschiedenen Arten von Textverweisen zu kategorisieren.

1.) Der von Kristeva formulierte Begriff der Intertextualität bezeichnet bei Genette, im Vergleich zu seiner ursprünglichen Bedeutung radikal begrenzt, die fassbare Anwesenheit eines Prätextes in einem jüngeren Text. Innerhalb dieser Kategorie unterscheidet er zwischen mehr oder weniger ausgeprägten Erscheinungsformen, so führt er etwa das Zitat als markanteste, weil kenntlich gemachte Form der Intertextualität an; weniger explizit sind für Genette Plagiate, die aufgrund der fehlenden Markierung schwerer auszumachen sind, außerdem, noch weniger auffällig, die Anspielung, die es erfordert, dass ein Leser ihren Prätext kennt, um verstanden werden zu können.

2.) Danach beschreibt Genette den Typus der Paratextualität, die das Verhältnis zwischen dem Ausgangstext und den ihn ver sehenden Nebentexten meint, als da wären

Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allgrapher Signale [...].¹⁷⁹

All diese Komponenten sind geeignet, den Rezipienten zu beeinflussen und in eine bestimmte Richtung zu lenken.

3.) Unter Metatextualität versteht Genette (mitunter kritische) Kommentare zu einem Text, also Texte, die sich mit einem anderen beschäftigen, ohne dass dieser jedoch zwangsläufig erwähnt werden müsste; als Beispiel führt Genette hier Hegels *Phänomenologie des Geistes* an, die sich auf Diderots *Le Neveu de Rameau* bezieht, ohne das Werk namentlich erkennbar zu machen¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993. S. 9.

¹⁷⁹ Genette: *Palimpseste*. S. 11.

¹⁸⁰ Vgl. Genette: *Palimpseste*. S. 13.

4.) Ein Werk ausweisende Gattungsbezeichnungen oder Untertitel fasst Genette unter dem Begriff der Architextualität zusammen; als Beispiel gibt er etwa den Versroman *Le Roman de la Rose* aus dem 13. Jahrhundert. Weitere Beispiele dafür sind anthologische Neuausgaben von Klassikern, die unter entsprechenden Titeln publiziert werden, wie beispielsweise Arthur Schnitzlers *Meistererzählungen* oder Friedrich Dürrenmatts *Drei Kriminalromane. Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Das Versprechen*. Solche Hinweise lenken den Erwartungshorizont der Leser, obwohl es laut Genette nicht Aufgabe eines Textes ist, „seine Gattung zu bestimmen, sondern die des Lesers, des Kritikers, des Publikums, denen auch freisteht, die über den Paratext beanspruchte Gattungszugehörigkeit zu bestreiten [...]“. ¹⁸¹

5.) Der letzte von Genette beschriebene transtextuelle Typus ist die Hypertextualität, die alle Arten von Beziehung zwischen einem älteren Text A (Hypotext) und einem jüngeren Text B (Hypertext) meint, nicht allerdings den Kommentar; stattdessen unterscheidet Genette zwischen Transformation und Nachahmung. Die Transformation wird als einfach und direkt bezeichnet, indem etwa die Handlung eines Hypotextes in den neuen Rahmen des Hypertextes eingebettet wird. Ein noch simplerer, wenngleich extremerer Akt der Transformation kann erreicht werden durch „das Herausreißen einiger Seiten: dies wäre eine reduzierende Transformation [...]“. ¹⁸² Die Nachahmung gilt als indirekt und komplex, der Hypertext lässt sich von gattungsspezifischen Charakteristika des Hypotextes leiten: der Stil des Hypotextes bleibt gleich, während die Handlung sich ändert. Beide Arten von Hypertexten können sich in dreierlei Weise auf ihren Hypotext beziehen: spielerisch, satirisch und ernst. Ausgehend davon lassen sich verschiedene Hypertexte ausmachen: in den Bereich der spielerischen Transformation fällt die Parodie, Travestie ist satirische Transformation und die Transposition zählt zu der ernsten Transformation. Dagegen ist der Pastiche eine spielerische Nachahmung, die Persiflage eine satirische und die Nachbildung eine ernste Nachahmung. In der Debatte um den Raub geistigen Eigentums ist vor allem die Nachbildung relevant, die im Wesentlichen ein Synonym zum Plagiatsbegriff darstellt. Wie das Plagiat liefert auch die Nachbildung keinen Hinweis auf die Urheberschaft, obwohl diese Variante des imitierenden Hypertextes davon ausgeht, dass der Leser den Prätext kennt.

¹⁸¹ Genette: Palimpseste. S. 14.

¹⁸² Genette: Palimpseste. S. 16.

Diese systematische Kategorisierung ist keinesfalls statisch, vielmehr sind die Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen fließend. Genettes Intertextualitätsmodell fordert den Rezipienten heraus, von dem verlangt wird, sich produktiv mit dem Text auseinanderzusetzen.

Ulrich Broich und Manfred Pfister setzten sich in den 80er Jahren mit Intertextualität auseinander; sie gehen von einem sehr weit gefassten Textbegriff aus, der nicht nur geschriebene Texte und die Gesamtheit von Geschichte und Gesellschaft beinhaltet, sondern auch „jede alltäglich-normalsprachliche Äußerung.“¹⁸³ Jeder Text, und demnach jede sprachliche Äußerung, wurde durch Prätexte (bzw. Prä-Äußerungen) beeinflusst.

Durch die Differenzierung in markierte und nicht-markierte Intertextualität grenzen sie Kristevas weitläufigen Intertextualitätsbegriff ein. Dieses Modell bedingt die Interdependenz von Autor und Leser, da nicht bloß davon ausgegangen wird, dass sich der Autor eines aktuellen Textes darüber im Klaren ist, dass er unter ‚prätextuellem‘ Einfluss steht, sondern auch davon, dass der Leser des jüngeren Textes diese Einflußnahme „als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“¹⁸⁴ Die Identifizierung einer solchen vom Autor beabsichtigten intertextuellen Stelle wird also durch mehr oder weniger stark ausgeprägte Markierungen erleichtert, wobei diese Markierungen nicht zwangsläufig auftreten müssen (ist sich der Autor des Einflusses nicht bewusst oder liegt gar ein Plagiat vor, spricht ebenfalls alles dafür, dass der Text keine Intertextualitätssignale enthält). Markierungen können im Werk selbst auftreten, etwa durch das Erscheinen eines Protagonisten aus dem Referenzwerk oder wenn Charaktere in einem Werk über ein anderes Werk oder einen Autor diskutieren (ein Beispiel hierfür ist Heinz von Lichbergs Novelle *Lolita*, in der eingangs über E.T.A. Hoffmann gesprochen wird), außerdem Zitate und Quellenangaben. Markierungen außerhalb eines Werkes, in Nebentexten, sind beispielsweise Verweise im Titel (etwa Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*), Übersetzungen und Kommentare.

Broich und Pfister orten zwei miteinander konkurrierende Intertextualitätsmodelle, von denen das eine der Schule der Strukturalisten und Hermeneutikern entspringt, während das andere der Philosophie der Poststrukturalisten folgt. Die strukturalistische

¹⁸³ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 12.

¹⁸⁴ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 31.

Auslegung meint im Wesentlichen „bewußte, intendierte und markierte Bezüge“¹⁸⁵, während im „globale[n] Modell [...] jeder Text als ein Teil eines universalen Intertexts erscheint [...]“¹⁸⁶.

Da sie nun der Ansicht sind, dass sich diese beiden, an sich sehr unterschiedlichen Ansätze durchaus miteinander vereinbaren lassen, nehmen sie eine mediatorische Rolle ein und versuchen, Anknüpfungspunkte zwischen den Kontrapunkten zu erarbeiten. Sie gehen von intertextuellen Intensitätsgraden aus, die sie nach qualitativen und quantitativen Kriterien einteilen, wobei besonders die qualitativen von Belang sind¹⁸⁷:

- 1.) Das erste Kriterium, die Referentialität, meint, dass der intertextuelle Charakter eines Werkes umso höher ist, je stärker der Charakter des Prätextes bloßgelegt wird.
- 2.) Das Kriterium der Kommunikativität bezieht sich auf das bereits erwähnte intertextuelle Wechselspiel von Autor und Leser, bzw. vom Autor markierte intertextuelle Stellen, die für den Leser seine Intention verdeutlichen. Plagiate können laut Pfister nach dem kommunikativen Kriterium nur als schwach intertextuell gewertet werden, da der Autor naturgemäß um die Vorlage weiß, dieses Wissen vor dem Leser allerdings unterschlagen will.
- 3.) Die Autoreflexivität ist quasi eine Steigerung der Kommunikativität, da der Autor nicht nur bewusst intertextuelle Stellen markiert, sondern sich im Werk selbstreflexiv mit dieser Praktik auseinandersetzt.
- 4.) Die Strukturalität korrespondiert mit Genettes Definition der Hypertextualität. Nach Pfister sind Werke nach diesem Kriterium stark intertextuell, „wenn ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird“¹⁸⁸, wie es eben bei Parodie, Travestie oder Nachahmung der Fall ist.
- 5.) Mit dem Kriterium der Selektivität ist der Grad der Pointierung gemeint, in dem ein prätextuelles Element Eingang in einen aktuellen Text findet, so weist zum Beispiel ein wörtliches Zitat einen stärker intertextuellen Grad auf als die bloße Anspielung auf einen Hypotext.
- 6.) Die Dialogizität schließlich bezieht sich auf die Frage, wie stark „der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen.“¹⁸⁹ Treue, sich nah am Original orientierende Übersetzungen sind etwa von

¹⁸⁵ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 25.

¹⁸⁶ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 25.

¹⁸⁷ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 26ff.

¹⁸⁸ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 28.

¹⁸⁹ Broich; Pfister: Intertextualität. S. 29.

niedrigerer intertextueller Intensität als die distanzierte Akzentuierung der Unterschiede zum Prätext. Im Sinne stärker ausgeprägter Intertextualität geht es vor allem darum, ein Gegengewicht zum Original zu schaffen.

Hinsichtlich der quantitativen Kriterien sind sowohl die Anzahl der intertextuellen Verweise, als auch die Anzahl der referentialisierten Prätexte von Relevanz. Je mehr Verweise und Prätexte, desto höher der Grad an Intertextualität nach Broich und Pfister.

Die in diesem theoretischen Teil gewonnen Erkenntnisse zum Plagiatsbegriff, dem Urheberrechtsgesetz und den auch aus juristischer Sicht nicht unerheblichen Kategorien Doppelschöpfung und Kryptomnesie sowie die verschiedenen literaturwissenschaftlichen Betrachtungen zur Intertextualitätstheorie bilden im Folgenden die Basis für die Klassifizierung von Nabokovs *Lolita* in Hinblick auf den Plagiatsvorwurf, mit dem das Werk sich konfrontiert sah.

2. Vladimir Nabokov vs. Heinz von Lichberg

2.1. Zur Entstehung und Veröffentlichung von Nabokovs *Lolita*

The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early in 1940, in Paris, at a time when I was laid up with a severe attack of intercostal neuralgia. [...] Around 1949, in Ithaca, upstate New York, the throbbing, which had never quite ceased, began to plague me again. [...] the thing was new and had grown in the secret the claws and wings of a novel.¹⁹⁰

Dem ersten Impuls nachgebend, schrieb Nabokov seine verloren geglaubte, 1986 posthum von seinem Sohn Dmitri veröffentlichte Erzählung *The Enchanter*, in der er den gedanklichen Grundstein zu dem Werk legte, das ihm später den Ruf eines Autoren von Weltrang einbringen sollte.

Der Weg zur Fertigstellung *Lolitas* war mühevoll und zog sich über viele Jahre hinweg; mehrfach wollte Nabokov das Manuskript verbrennen¹⁹¹. Erst 1954 gelang es ihm, die vor allem während seiner Schmetterlingsjagden entstandenen Arbeiten zu seinem

¹⁹⁰ Nabokov, Vladimir: On A Book Entitled *Lolita*. S. 311f. In: Nabokov, Vladimir: *The Annotated Lolita*. Ed., with pref., introd., and notes by Alfred Appel. New York [u.a.]: Vintage Books 1991. S. 311-317.

¹⁹¹ Vgl. Nabokov: On A Book Entitled *Lolita*. S. 312.

dreizehnten Werk, „von dem er mit Grund fürchtete, es würde nie gedruckt werden“¹⁹², zu beenden und sich auf die Suche nach einem Verleger zu machen.

Diese Suche blieb lange Zeit über erfolglos, da die Verleger im schlimmsten Fall befürchteten, ob der anrühigen Geschichte zusammen mit dem Autor ins Gefängnis geworfen zu werden¹⁹³. Erst im nächsten Jahr, 1955, erklärte sich die Pariser Olympia Press, ein zwielichtiger Verlag, der vor allem für seine pornografischen Publikationen berühmt-berüchtigt war, dazu bereit, Nabokovs Roman auf Englisch in seiner Serie Traveller's Companion zu publizieren. Nun kann man von der Olympia Press mit Fug und Recht behaupten, den Text gründlich missverstanden zu haben. Nabokov beschreibt nämlich nicht, wie begierig erwartet wurde, „the rising succession of erotic scenes“¹⁹⁴; stattdessen geht es ihm vielmehr „um den Nachweis, dass er auch eine solche ‚unmögliche‘ Geschichte mit Anstand, wenn nicht mit Bravour erzählen könne. [...] Die hochgradige Poetisierung kann auch als nötige Selbstzensur des Verfassers interpretiert werden.“¹⁹⁵

Tatsächlich jedoch nützte ihm diese Selbstzensur recht wenig, wie sich bald zeigen wird.

Zwar äußerte sich Graham Greene, dem noch 1955 einer der Traveller's Companion Bände in die Hände fiel, positiv über *Lolita*, der Roman geriet jedoch mitten in die Grabenkämpfe von ein paar „Leute[n] mit unkonventionellen Ansichten gegen die Übermacht der gesellschaftlichen Autoritäten [...]“¹⁹⁶

Nicht zuletzt wegen der Bestrebungen des Chefredakteurs des Sunday Express wurde *Lolita* wegen ihrer vermeintlichen Anstößigkeit 1956 in Frankreich verboten, wofür es streng genommen allerdings keine juristische Grundlage gab, da der Roman von keinem Gericht „für unzüchtig erklärt und verboten“¹⁹⁷ wurde. Die USA, wo *Lolita* 1958 beim Verlag G.P. Putnam's Sons erschien, prüften und gaben ihn frei, und nicht nur im europäischen Raum, vor allem in Frankreich, wo er „im Juli 1959 endgültig freigegeben wurde“¹⁹⁸, wurde inzwischen eifrig an Übersetzungen gearbeitet, so war *Lolita* ab 1959

¹⁹² Zimmer, Dieter E.: Wirbelsturm Lolita. Auskünfte zu einem epochalen Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008. S. 13.

¹⁹³ Vgl. Nabokov: On A Book Entitled Lolita. S. 314.

¹⁹⁴ Nabokov: On A Book Entitled Lolita. S. 312.

¹⁹⁵ Bachleitner, Norbert: Die Zensur erotischer Literatur. Am Beispiel von Madame Bovary, Ulysses und Lolita. S. 132. In: Van Uffelen, Herbert; Seidler, Andrea (Hrsg.): Erotik in der europäischen Literatur. Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Wien: Praesens Verlag 2007. S. 111-138.

¹⁹⁶ Zimmer, Dieter E.: Wirbelsturm Lolita. S. 19.

¹⁹⁷ Zimmer: Wirbelsturm Lolita. S. 22.

¹⁹⁸ Zimmer: Wirbelsturm Lolita. S. 24.

bereits „in Argentinien, Brasilien, Deutschland, Finnland, Frankreich, Israel, Italien, Mexiko, Norwegen, der Türkei und Uruguay“¹⁹⁹ erhältlich.

2.2. Lichberg und *Lolita*

Die journalistischen und schriftstellerischen Publikationen vom unter dem Pseudonym Heinz von Lichberg publizierenden Schriftsteller Heinz von Eschwege sind heutzutage weitestgehend in Vergessenheit geraten (zumindest bis zu Maars Entdeckung der „philologische[n] Sensation“²⁰⁰ des Jahres 2004). Er versuchte sich schon früh an Gedichten und Erzählungen und liebäugelte auch mit den Nationalsozialisten: am 30. Januar 1933 kommentierte Lichberg enthusiastisch die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, noch im selben Jahr trat er der NSDAP bei. Bis dahin hauptsächlich als Autor für den Berliner Lokal-Anzeiger und den Scherl-Verlag tätig, war er ab diesem Zeitpunkt bei der 1887 als Münchner Beobachter gegründeten Parteizeitung Völkischer Beobachter beschäftigt, die 1920 in den Besitz der NSDAP überging²⁰¹ und für deren Schriftleitung er bereits kurz danach arbeitete.

Nebenbei schrieb er weiterhin für den Scherl-Verlag und Berliner Lokal-Anzeiger Feuilletons der eher banalen Sorte, wie klangvolle Titel (*Mausi und die Nußkremfüllung* oder *Kater Julius auf Logierbesuch*²⁰²) bereits andeuten.

1935 veröffentlichte er sein letztes schriftstellerisches Werk, *Nantucket-Feuerschiff*, im Dezember desselben Jahres erschien im Lokal-Anzeiger sein vorläufig letzter Artikel.

Das Ende seiner literarischen Laufbahn markierte gleichzeitig den Beginn seiner militärischen: er trat der Wehrmacht bei, wurde 1943 ins Oberkommando einberufen, schließlich zum Oberstleutnant befördert und reiste viel umher. Nach einem vergleichsweise kurzen Aufenthalt in britischer Kriegsgefangenschaft übersiedelte er nach Lübeck, wo er nebenbei noch kurze Artikel für die lokale Presse verfasste und 1951 starb.

Sein die Novelle *Lolita* enthaltende Sammelband *Die verfluchte Gioconda* erschien 1916 im Darmstädter Falken-Verlag.

¹⁹⁹ Zimmer: Wirbelsturm Lolita. S. 23.

²⁰⁰ Wittstock, Uwe: Lolita ist eigentlich viel älter. Jetzt wurde eine unbekannte Vorläufer-Erzählung zu Vladimir Nabokovs berühmtem Roman entdeckt. In: Die Welt Nr. 68 vom 20. März 2004. S. 28

²⁰¹ Vgl. Bachleitner, Norbert: Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans. Narr Studienbücher. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S. 124.

²⁰² Vgl. Maar, Michael: Der Mann, der „Lolita“ erfand. In: FAZ Nr. 73 vom 26. März 2004. S. 46.

Die Kernerzählung ist in eine Rahmenhandlung eingebettet: eine Gräfin, ein Legationsrat, ein junger Professor und ein Dichter diskutieren über E.T.A. Hoffmanns Erzählungen und darüber, ob Poesie „Erlebtes sei oder Phantasie“ (Lichberg, S. 73). Im Rahmen dieser Diskussion erzählt der Professor eine Geschichte:

Er lebte vor vielen Jahren in einer nicht näher spezifizierten, süddeutschen Stadt. Dort ging er immer wieder in ein Gasthaus, dessen introvertierten Wirten, den Brüdern Walzer, er mit der Zeit näher kam. Die beiden schienen eine starke Affinität zu Spanien zu haben, so servierten sie ihm jedes Mal süßen, spanischen Wein und reagierten sehr aufgeregt, als er ihnen von einer geplanten Spanien-Reise erzählte.

Bald darauf fuhr er los, und nach Zwischenstops in Paris, Lissabon und Madrid kam er schließlich in Alicante an, wo er bei dem Wirten Severo Ancosta ein Zimmer mietete.

Kaum angekommen, verliebte er sich in Lolita, die junge Tochter des Wirten, die ihn schließlich verführte. Von ihrer stürmischen Liebe jedoch überfordert, beschloss er, abzureisen. Bevor es dazu kam, erzählte ihm Lolitas Vaters von einem Fluch, der auf der Familie lastet: dieser Fluch begann mit Lola, der Urururgroßmutter Lolitas, die nach der Geburt ihrer Tochter von zwei Liebhabern, die sie in den Wahnsinn getrieben haben soll, umgebracht wurde. Seit diesem Vorkommnis bekamen alle Frauen der Familie nur eine Tochter, wurden kurz darauf wahnsinnig und starben.

Unmittelbar vor seiner Abreise hatte der Professor einen Traum, in dem er sah, wie Lola (oder doch Lolita?) von zwei Männern ermordet wurde. Bei den beiden handelte es sich um die Brüder Walzer, die er in der Gaststube in Deutschland kennenlernte. Am nächsten Tag erfuhr er von Lolitas Vater, dass sie in der Nacht gestorben ist.

Er reiste ab, kam Jahre später wieder in das Gasthaus der Brüder Walzer und erfuhr, dass sie in derselben Nacht wie Lolita starben.

2.3. *Lolita* vs. *Lolita*

Dieses Kapitel dient der Gegenüberstellung beider Werke in Hinblick auf den Plagiatsvorwurf an Nabokov.

Die offensichtlichste Analogie ist *Lolita* als titelgebender Name, allerdings bezieht sich Lichbergs *Lolita* auf den Namen ihrer Urururgroßmutter Lola, während Nabokovs *Lolita* einen auf ihren Taufnamen Dolores bezogenen „diminutive with a lyrical lilt to

it“²⁰³ darstellt. Tatsächlich aber ruft Humbert sein Nymphchen in Gedanken auch: „Lola, Lolita!“ (Nabokov, S. 50), und so wurden nicht nur die berühmten Sätze „Did she have a precursor? She did, indeed she did“ (Nabokov, S. 9) in einem ganz neuen Licht betrachtet. An dieser Stelle muss jedoch festgehalten werden, dass weder Lichberg noch Nabokov den Namen *Lolita* in die Literatur einführten; der Autor Maurice Couturier merkte an, „que le nom de Lolita était déjà fort répandu dans la littérature française avant même la publication du roman en 1955“²⁰⁴, so tauchte er beispielsweise bereits schon im Werk *En Villégiature*, *Lolita* von Isidore Gès aus dem Jahre 1894 auf.

Beide Geschichten sind als Ich-Erzählung in eine Rahmenhandlung eingebettet: bei Lichberg erzählt der namenlose Professor im Zuge einer Diskussion über Fiktion und Wirklichkeit seine Geschichte, bei Nabokov schreibt Humbert Humbert seine Geschichte aus dem Gefängnis heraus. Darüber hinaus erschöpfen sich die formalen Parallelen allerdings bereits wieder, da schon die Gattungen unterschiedlicher nicht sein könnten – Lichbergs Werk ist eine nicht einmal 20seitige „hoffmanneske Schauergeschichte“²⁰⁵, die, trotz einiger intertextueller und intermedialer Verweise, die von eifrigen Rezipienten auch als literarische Entsprechung gewertet werden könnten, an Nabokovs von einer Vielzahl an intertextuellen und –medialen Querverweisen durchwebten Klassiker beileibe nicht heranreicht. Die einzigen beiden Entsprechungen hierbei sind der *Don Quijote*, der sowohl bei Lichberg als auch bei Nabokov kurze Erwähnung findet, wie auch E.T.A. Hoffmann, den Lichberg gleich im ersten Satz seiner Novelle einführt – „Irgend jemand warf den Namen E.T.A. Hoffmann ins Gespräch.“ (Lichberg, S. 73) – und auf den sich Nabokov in einer Erzählung von 1926, die den Titel *Ein Märchen* trägt und in der er das Motiv der Kindfrau bereits aufgriff, bezieht. Einer der Schauplätze in dieser Erzählung trägt den Namen ‚Hoffmann-Straße‘, eine Entsprechung, die Michael Maar als „literarischen Signalmast“²⁰⁶ bezeichnet.

Dass sich die Anzahl der intertextuellen und –medialen Verweise Lichbergs allerdings nicht ansatzweise mit denen Nabokovs vergleichen lässt, dürfte angesichts der begrenzten Seitenanzahl wohl nicht weiter verwundern. Eine knapp 20-seitige

²⁰³ Toffler, Alvin: Interview mit Vladimir Nabokov für den Playboy, 1964. Eingesehen unter: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter03.txt> am 17. Mai 2010.

²⁰⁴ Couturier, Maurice: *Lolita et la France*. Eingesehen unter: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutl03.htm> am 27. September 2010.

²⁰⁵ Zimmer, Dieter E.: Die doppelte Lolita. In: Die Zeit Nr. 18 vom 22. April 2004.

²⁰⁶ Maar, Michael: Was wußte Nabokov? In: FAZ Nr. 67 vom 19. März 2004, S. 37f.

Erzählung kann schlicht und ergreifend nicht so viele Anknüpfungspunkte vorgeben wie ein Werk, das ein Vielfaches mehr an Seiten hat.

Die Figur der Lolita selbst bietet einiges mehr an Parallelen: beide sind jung; der einen Vater, der anderen Mutter vermietet dem Erzähler ein Zimmer; beide werden knabenhaft dargestellt. Lichbergs Professor sagt über seine Lolita: „Ihr Körper war knabenhaft schlank und geschmeidig [...]“ (Lichberg, S. 80), Nabokov lässt Humbert Humbert schwärmen: „[...] I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth had briefly paused; and those puerile hips on which I had kissed the crenulated imprint left by the band of her shorts [...]“ (Nabokov, S. 39). Ihnen gemein ist auch ihr südlicher Teint, dessen Ursprung bei Lichberg ganz profan dem Umstand zu verdanken ist, dass seine Lolita in der Hafenstadt Alicante lebt und Nabokov daraus eine Anspielung an Prosper Mérimées Novelle *Carmen* gemacht hat. Der ‚Ur-Lolita‘ wird eine „rotgoldige Haarfarbe“ (Lichberg, S. 80) zugeschrieben, ihre jüngere (Namens-)Schwester hat, ganz ähnlich, einen „chestnut head of hair“ (Nabokov, S. 39). In beiden Fällen ist es Lolita, die die Verführung übernimmt.

Sowohl Lichberg als auch Nabokov lassen ihre Protagonisten aus der Ich-Perspektive erzählen, und beide lassen die Erzähler die beiden Lolitas während ihrer Reisen kennenlernen, im Zuge derer sich beide nah am Gewässer ein Zimmer mieten.

Lichbergs Lola wird nach der Geburt ihrer Tochter umgebracht, Nabokovs Lolita stirbt noch im Kindbett.

Michael Maar sieht in der folgenden Analogie „eine der frappierendsten“²⁰⁷: Lichberg gibt den Gastwirten in der deutschen Stadt, die den Ausgangspunkt der Reise des Professors markiert, die Namen Aloys und Anton Walzer; Nabokov nennt in seinem 1938 erschienenen Werk *The Waltz Invention* den Erfinder des Vernichtungsapparates ‚Telemort‘ Salvator Walzer. Das allein mag noch nicht aufsehenerregend sein, doch dann führt Nabokov eine Nebenrolle ein, „die keinerlei Funktion hat und überhaupt nur ein Mal erwähnt wird: ein alter graubärtiger Verwandter des Helden, angeblich das Erfinder-Genie im Hintergrund“²⁰⁸. Dieser Verwandte, der Cousin von Salvator, heißt Walter Walzer und seine Erwähnung dient – scheinbar – bloß der Komplettierung des Lichberg’schen Brüderpaars (ob man allerdings die ohnehin auf wackeligen Beinen stehende Konstellation ‚Brüder contra Cousins‘ als personelle Parallele akzeptiert, bleibt dem Rezipienten überlassen). Nur am Rande sei erwähnt, dass Lichberg es auch nicht

²⁰⁷ Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. S. 23.

²⁰⁸ Maar, Michael: *Was wußte Nabokov?*

versäumt, seinen Protagonisten Bärte anzudichten, wenngleich er auch von „rötlich-graue[n] Vollbärte[n]“ spricht (Lichberg, S. 75).

Bei beiden Autoren findet man eine Zeitangabe von 25 Jahren. Bei Lichberg heißt es, Lolita hätte den Professor aus Wut über seine Abreise in die Hand gebissen: „Diese Narben der Liebe haben selbst fünfundzwanzig Jahre nicht auszulöschen vermocht.“ (Lichberg, S. 82) Nabokovs Humbert Humbert braucht ebenso lange, um über seine erste Liebe Annabel hinwegzukommen: „The twenty-five years I had lived since then, tapered to a palpitating point, and vanished.“ (Nabokov, S. 39)

Das mystische Motiv, das bei Lichberg in Form des sich wiederholenden Familienfluchs auftritt, ist außerdem in veränderter Form bei Nabokov wiederzufinden, der Humbert in seiner Lolita die Reinkarnation Annabels sieht: „I am convinced, however, that in a certain magic and fateful way Lolita began with Annabel“ (Nabokov, S. 12f.), wie er Nymphchen generell als „not human, but nymphic (that is demoniac)“ (Nabokov, S. 16) bezeichnen lässt.

2.4. Maar vs. Zimmer

„Die [...] mit erlesener Bosheit geführte Kontroverse artete zu einem singulären Eifersuchtsdrama unter Philologen aus.“²⁰⁹

Protagonisten im Streit um die *Ur-Lolita* sind die Literaturwissenschaftler Michael Maar und Dieter E. Zimmer, und im Mittelpunkt der Debatte steht die Frage, ob Nabokov die Erzählung von Lichberg kannte, beziehungsweise ob sie die Quelle der Inspiration zu seiner unsterblichen *Lolita* gewesen sein könnte.

Den Stein des Anstoßes gab ein von Michael Maar erst in der FAZ am 19. März 2004 (und dann in der britischen Times Literary Supplement am 2. April 2004 unter dem Titel *Curse of the first Lolita*, womit er die Kontroverse in die Welt hinaus trug) veröffentlichter Beitrag, in dem er, die Werke miteinander vergleichend, „die Übereinstimmung von Handlungskern, Erzählperspektive und Namenswahl [als] gleichwohl frappierend“²¹⁰ bezeichnet. Für diese frappierenden Übereinstimmungen gibt es laut ihm mehrere mögliche Ursachen: zum einen puren Zufall, „an denen das Leben reicher ist, als es Romane sein dürfen“²¹¹, zum anderen von Nabokov vollaufbeabsichtigte Analogien zur sogenannten Vorläuferin seiner *Lolita*: bei all den mehr und

²⁰⁹ Gasser, Markus: Kindesmissbrauch und Plagiatsverdacht. Der doppelte Skandal um Vladimir Nabokovs „Lolita“. S. 374. In: Neuhaus; Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. S. 368-377.

²¹⁰ Maar, Michael: Was wußte Nabokov?

²¹¹ Maar, Michael: Was wußte Nabokov?

minder versteckten Anspielungen und intertextuellen Verweisen, die Nabokovs *Lolita* für ihre hellhörigen Rezipienten bereithält, warum hätte nicht auch Heinz von Lichbergs Novelle darin Eingang finden sollen? Maar, der auf einen Hinweis von Rainer Schelling hin die aus komparatistischer Sicht durchaus bemerkenswerten Übereinstimmungen aufgedeckt hat, sagt: „Leider gibt es kein Gesetz [...] das uns verraten würde, ab wann eine bestimmte Anzahl von Koinzidenzen aufhört, Zufall zu sein.“²¹² Und eben weil es kein solches Gesetz gibt, muss man sich auf die Suche nach Indizien machen:

Lichberg und Nabokov haben über den Zeitraum von fünfzehn Jahren, von 1922 bis 1937, gleichzeitig in Berlin gelebt, vermutlich sogar in näherer Nachbarschaft im „Berliner Südwesten“²¹³. Lichberg, der damals bereits für den Berliner Lokal-Anzeiger geschrieben hat, war zwar zu jener Zeit noch keine Person des öffentlichen Interesses, als Feuilletonist aber doch immerhin präsent.

Jedoch stellt sich noch vor der Frage, ob genetische Analogien ihre Finger mit im Spiel haben könnten, die Frage danach, ob Nabokov rein vom sprachlichen Standpunkt aus überhaupt in der Lage gewesen wäre, Lichbergs Geschichte (gar produktiv) rezipieren zu können. In seinem Antrag auf das Guggenheim-Stipendium 1947 gab er „a fair knowledge of German“²¹⁴ an, jedoch hielt sich der Exil-Russe, der die Deutschen verabscheute, von dem von ihm verachteten Volk und seiner Kultur fern. Auch sein Sohn Dmitri Nabokov meldete sich nach Maars Veröffentlichung zu Wort und bekundete, sein Vater spräche „practically no German“, die ganze Affäre sei bloß ein „a journalistic tempest in a teacup“²¹⁵.

Nichtsdestotrotz hat Nabokov jedoch „Hofmannsthal geschätzt [und] Kafka verehrt [...]“. Von Freud [für den er sich, seine Wissenschaft als ‚voodooism‘²¹⁶ bezeichnend, allerdings ebenfalls nicht erwärmen konnte, Anm. d. V.] sagte er, man müsse ihn im Original lesen, was er demnach offenbar getan hatte.“²¹⁷ Außerdem übersetzte er Heinrich Heine und Auszüge aus Goethes Faust aus dem Deutschen in seine Muttersprache, was den Verdacht nahelegt, dass er aufgrund der ihm eigenen germanophoben Haltung untertrieb, was seine Kenntnisse der deutschen Sprache

²¹² Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant*. S. 16.

²¹³ Maar, Michael: Was wußte Nabokov?

²¹⁴ Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant*. S. 17.

²¹⁵ Alberge, Dalya: Nabokov's son rejects plagiarism allegation. In: *The Times Online* vom 2. April 2004. Eingesehen unter: <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/article1054740.ece> am 17. Mai 2010.

²¹⁶ Nabokov, Vladimir: *On A Book Entitled Lolita*. S. 314.

²¹⁷ Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant*. S. 18.

angeht, und er durchaus in der Lage gewesen wäre, eine nicht einmal zwanzigseitige Erzählung zu verstehen und entsprechend seiner literarischen Intention zu verarbeiten. Aus der Sicht der kritischen Rezipienten drängt sich nun nahezu die Frage auf, wie es zu so vielen Übereinstimmungen kommen kann, wenn keine genetischen Beziehungen vorliegen. Tatsache ist doch, dass typologische Analogien ausgeschlossen werden können, da die beiden Autoren bis auf die Tatsache, dass sie zur selben Zeit in Berlin gelebt haben, nichts miteinander verbindet, im Gegenteil: auf der einen Seite steht ein deutscher Publizist, ein von Hitlers Machtergreifung beflügeltes NSDAP-Mitglied, auf der anderen Seite ein hinter russischen Emigrantenmauern zurückgezogener Autor mit einer jüdischen Ehefrau, der sich den Deutschen und ihren Einflüssen verweigerte.

Maar weist zwar dezidiert darauf hin, die „Behauptung, daß Nabokov eine Vorlage abgepaust habe“²¹⁸, für den philologischen Diskurs irrelevant wäre, ja gar zu verneinen (der die Gemüter erregende Plagiatsvorwurf wurde erst von den Medien erhoben, deren Kulturreports mithilfe sensationslüsterner Schlagzeilen strapaziert wurden), aber als von der Hand zu weisenden Zufall will er die Übereinstimmungen auch nicht abtun. Er meint, dass es – als dritte mögliche Erklärung für die „frappierenden“ Parallelen – möglich sei, dass Nabokov Lichberg gelesen hat und der unbewussten Beeinflussung Lichbergs erlag, bringt also das Phänomen der Kryptomnesie ins Spiel.

Den laut Maar aber bemerkenswertesten Hinweis auf Lichbergs Novelle findet man in der Szene, in der Humbert Lolita und ihren Freundinnen beim Baden zusieht, wobei ihm ein Mädchen auffällt, „a pale spanish child, the daughter of a heavy-jawed nobleman“ (Nabokov, S. 161). Hier will er eine nicht einmal mehr unbewusste Anspielung auf Lichbergs *Lolita* ausmachen, zu dessen Tochter er das spanische Mädchen mit einem Seitenhieb auf Lichbergs adlige Herkunft macht: aus welchem Grund sonst „führt Nabokov diese spanische Tochter eines Adligen ein (nicht die Tochter eines spanischen Adligen, wohlgemerkt), als die einzige, die mit Lolita konkurrieren kann?“²¹⁹

Tatsächlich scheint aber gerade dieser laut Maar aufsehenerregendste Hinweis zu sehr konstruiert, um tatsächlich als Beweis für eine greifbare Anwesenheit Lichbergs in Nabokovs Text gelten zu können.

Dieter E. Zimmer, der, vermutlich ganz im Sinne Nabokovs, für Maars vermeintlich tiefenpsychologische Theorien über Bewusstes und Unbewusstes wenig Verständnis

²¹⁸ Maar, Michael: Lolitas spanische Freundin. In: FAZ Nr. 100 vom 28. April 2004. S. 33.

²¹⁹ Maar, Michael: Lolitas spanische Freundin.

übrig hat („Hokuspokus, Kryptomnesie“²²⁰), wehrt sich vehement gegen die Vermutung, dass Nabokovs *Lolita* etwas mit der Lichbergs gemein haben könnte.

Zimmer, der wohl schärfste Kritiker Maars, bekennt zwar in seiner in der *Zeit* veröffentlichten Replik an Maar: „Es ist schwer genug, den Nachweis zu führen, dass jemand ein bestimmtes Buch gekannt hat – nachzuweisen, dass er etwas nicht gekannt hat, ist gänzlich unmöglich“²²¹, gleichzeitig aber betont er die Unwahrscheinlichkeit, dass Nabokov Lichbergs Novelle gelesen haben soll.

Zimmer meint, dass Maar „lediglich detektivisch den höheren Verlockungen der ‚Intertextualität‘ nachgegangen“²²² wäre und er seine Zeit und die seiner Leser damit verschwendet hätte, die Analogien zwischen den beiden unvergleichlichen Werken herauszufiltern, die „viel gravierenden Unterschiede selbst im Grundgerüst der Handlung“²²³ jedoch außer Acht zu lassen. Um diese Unterschiede zu erhärten, hält er Maar beispielsweise entgegen, dass Lichbergs *Lolita* ein „sexualreifes Mädelschätzungsweise zwischen 15 und 18“²²⁴ wäre – aller durchaus berechtigten Zweifel zum Trotz muss hier jedoch angemerkt werden, dass das Alter von Lichbergs *Lolita* zu keinem Zeitpunkt der Erzählung explizit erwähnt wird, so dass der Rezipient sich bloß an den von Lichberg eingestreuten Hinweisen orientieren kann. Diese allerdings deuten nicht auf ein „sexualreifes Mädels“ hin, da seine *Lolita* mehrfach als „Kind“ und „Mädchen“ bezeichnet wird, gar als „*blutjung* [Hervorhebung d. V.] nach unseren nordischen Begriffen“ (Lichberg, S. 80). Diese Beschreibungen erwecken nicht den Eindruck, dass der Erzähler es mit einer geschlechtsreifen jungen Frau zu tun hat, allerdings ist dieser Eindruck wohl Auslegungssache. Weiters argumentiert Zimmer, der Erzähler müsse nicht erst einen ‚Umweg‘ über die Mutter machen, bevor er an sich *Lolita* heranmachen könne, und Severo Ancosta, *Lolitas* Vater, scheine kein Problem mit der Liaison der beiden zu haben.

Bei der Argumentation gegen Maar erhält Dieter E. Zimmer Unterstützung von der Literaturwissenschaftlerin Gudrun Schury, die in ihrem Buch *Wer nicht sucht, der findet. Zufallsentdeckungen in der Wissenschaft* die Debatte um die *Ur-Lolita* aufgreift

²²⁰ Zimmer, Dieter E.: Die doppelte *Lolita*.

²²¹ Zimmer, Dieter E.: Die doppelte *Lolita*.

²²² Zimmer, Dieter E.: Die doppelte *Lolita*.

²²³ Zimmer, Dieter E.: Die doppelte *Lolita*.

²²⁴ Zimmer, Dieter E.: Die doppelte *Lolita*.

und eine weitere Diskrepanz aufzählt, nämlich die, dass Humberts Lolita „nicht der einzige weibliche Teenager ist, der das Begehren eines älteren Mannes weckt.“²²⁵

Einer der wesentlichsten Kritikpunkte Zimmers ist der Vorwurf, dass Maar nicht vorsichtiger mit seiner literarischen Enthüllung umgegangen ist, gerade unter dem Aspekt des sich gierig auf die vermeintliche Sensationsstory stürzenden Pressewesens, das durch die einseitige Berichterstattung den unpassenden Plagiatsvorwurf überhaupt erst ermöglicht hätte: „Er hätte Sorge tragen können, seinen hübschen Fund, der durchaus eine Fußnote in einer Monografie über Nabokovs Roman verdient, so zu präsentieren, dass nur die vernageltsten Schwachköpfe ihn in die falsche Kehle bekommen würden.“²²⁶

2.5. *Lolita* in den Medien

„Did ‘Lolita’ rise again in Lolita?“²²⁷, fragt Ron Rosenbaum im New York Observer vom 18. April 2004 und bemerkt, dass sich die dem Plagiats-Skandal geschuldete Aufmerksamkeit hauptsächlich auf den europäischen Raum beschränkt; das könnte dem Umstand geschuldet sein, dass die beiden Protagonisten in der Causa ihre Fehde über deutschsprachige Medien austrugen. Es verwundet fast ein wenig, dass sich die Vielzahl der stichprobenartig zu diesem Skandal recherchierten Artikel kaum ernsthaft mit der Causa auseinandersetzt, sondern lediglich die von Maar und Zimmer zusammengetragenen Argumente wiedergibt (umso erstaunlicher ist es dafür, dass gerade aus Amerika einer der am gedankenvollsten formulierten Beiträge kommt). Rosenbaum, zusammenfassend von einem „crypto-scandal“ sprechend, sieht „an analogy between what Nabokov may have done with the slender text of the Ur-Lolita and what his Humbert Humbert did with the slender young girl called Lolita in the 1955 novel: ‚adopted’ her and used her“.

Die durch Michael Maars Entdeckung heraufbeschworenen Medienreaktionen zeichnen sich vor allem durch Zwiespältigkeit aus. Einerseits induzieren und nähren aufsehenerregende Schlagzeilen den durchwegs falschen Verdacht, Nabokov hätte Lichbergs Erzählung plagiiert, andererseits bleibt ein beachtlicher Großteil der Berichte auffällig zurückhaltend, wenn es darum geht, sich auf eine Seite zu schlagen.

²²⁵ Schury, Gudrun: Wer nicht sucht, der findet. Zufallsentdeckungen in der Wissenschaft. Frankfurt/Main: Campus 2006. S. 174.

²²⁶ Zimmer, Dieter E.: Die doppelte Lolita.

²²⁷ Rosenbaum, Ron: New Lolita Scandal!

So nutzt Jeremy Noel-Tod vom britischen Sunday Telegraph die reißerische Schlagzeile „The great Lolita rip-off“²²⁸ um hernach festzustellen: „By the end, however, the case is far from closed.“

Die Welt vom 20. März 2004 verkündet, dass „Lolita [...] eigentlich viel älter [ist]“²²⁹ und zeigt sich verblüfft ob der „unübersehbare[n] Namensparallele, denn Nabokov setzte ansonst großen Ehrgeiz daran, plumpe Ähnlichkeiten zu oder gar Zitate aus zeitgenössischen Werken so weit wie möglich zu vermeiden“ (was übrigens nicht stimmt, sondern vielmehr einer Beleidigung seiner außerordentlichen Fähigkeit, Texte durch intertextuelle Querverweise zu kultivieren, gleichkommt); letztendlich bescheinigt sie Maars Fund jedoch auch Ungewissheit und betont, dass es eigentlich auch nicht relevant sei, „woher ein Schriftsteller seine Inspirationen bezieht“, solange der literarische Wert gegeben sei.

Der Spiegel vom 19. März 2004 hielt sich bei der Bildung eines eigenen Urteils zurück, so wird der Artikel eingeläutet mit:

Hat Nabokov abgekupfert? Vladimir Nabokovs ‚Lolita‘ hat es schon lange vor der Veröffentlichung des berühmten Romans gegeben - in einer Kurzgeschichte des deutschen Radiojournalisten Heinz von Lichberg. [...] Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ (FAZ) hat den bislang unbekannten Vorläufer von Vladimir Nabokovs ‚Lolita‘ entdeckt.²³⁰

und beschränkt sich stattdessen bloß darauf, auf die von Maar aufgezählten Parallelen der beiden *Lolitas* hinzuweisen.

Die Frankfurter Rundschau vom 14. April 2004 weiß von „falsche[n] Fährte[n], die Nabokov seinen Lesern legte“²³¹, schreibt von einer „Urfassung‘ des weltberühmten Romans, jedoch nicht aus der Feder Nabokovs“, gebraucht sogar das unmissverständlich konnotierte Verb „abzweigen“, relativiert den dadurch implizierten Plagiatsbegriff allerdings gleich wieder durch die Berufung auf Maar, der sich selbst davon distanzierte.

²²⁸ Noel-Tod, Jeremy: The great Lolita rip-off. In: The Sunday Telegraph Online vom 13. November 2005. Eingesehen unter: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3647907/The-great-Lolita-rip-off.html> am 29. September 2010.

²²⁹ Wittstock, Uwe: Lolita ist eigentlich viel älter.

²³⁰ Unbekannter Autor: „Lolita“-Vorläufer entdeckt. Hat Nabokov abgekupfert? In: Der Spiegel Online vom 19. März 2004. Eingesehen unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,291400,00.html> am 29. September 2010.

²³¹ Hartwig, Ina: „Lo. Li. Ta.“, süßes Wesen. Nabokovs Vorlage & die Folgen. In: Frankfurter Rundschau vom 14. April 2004. S. 19.

Der als Literaturpapst bekannte Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki zeigt sich in einem Interview mit dem Spiegel vom 22. März 200 überrascht von Maars Fund, den er als „eine richtige Entdeckung“²³² bezeichnet; klarere Worte findet er jedoch für die Beantwortung der Frage, ob Nabokov geklaut hätte: obwohl er mit Maar darin übereinstimmt, dass bei Plot und Erzählerperspektive bemerkenswerte Kongruenz herrsche, hält er es „für unwahrscheinlich, dass er sie gelesen hat – vielleicht hat er davon gehört.“²³³ Maar bemerkt allerdings richtig, dass mündliche Tradierung keine schlüssige Erklärung darstellt, denn „hätte jemand Nabokov die Geschichte erzählt, wäre dieser jemand wohl nicht ins Detail gegangen, hätte die Namen weggelassen und das Gewicht nicht auf den Nymphchenkern gelegt“²³⁴.

Karl Corino schlägt sich im Rheinischen Merkur eher auf die Seite Maars und führt zur Untermauerung der These von der Kryptomnesie (denn als puren Zufall oder absichtliche Kopie will auch er die Übereinstimmungen nicht abtun) Robert Musils Erkenntnis, bei einer Szene aus dem *Mann ohne Eigenschaften* unbewusst durch den Jahre zuvor gelesenen Roman *Niels Lyhne* von Jens Peter Jacobsen beeinflusst worden zu sein, an²³⁵.

2.6. Nabokov ein Plagiator? – Rekonstruktion eines Skandals

Alfred Apple, Jr. schreibt in den *Notes* zur Ausgabe der *Annotated Lolita*, dass Nabokov seiner *Lolita* ursprünglich, als einen intertextuellen Verweis von mehreren zu Edgar Allan Poe, den Namen Virginia geben und das Werk selbst *Ginny* nennen wollte (Poe heiratete seine dreizehnjährige Cousine Virginia Clemm), sich jedoch letztendlich dagegen entschied²³⁶. Hätte er es getan (oder doch wenigstens *Juanita Dark* gewählt, den Namen, den sie trug, bevor sie zu Lolita wurde), hätte es möglicherweise nie einen Skandal gegeben, denn der Plot per se ist wie erwähnt kein Novum in der Literaturgeschichte.

Es ist sicherlich nicht falsch zu behaupten, dass der Skandal als solcher von den Medien provoziert wurde; die Antwort auf die Frage, wie es zu einem solch medial hochgespielten Interesse hatte kommen können, liegt wohl in dem Umstand begründet, dass Nabokov – zu Recht – nach wie vor als einer der eindrucksvollsten Autoren der

²³² Unbekannter Autor: Eine richtige Entdeckung. Interview mit Marcel Reich-Ranicki. In: Der Spiegel Nr. 13 vom 22. März 2004, S. 182.

²³³ Unbekannter Autor: Eine richtige Entdeckung.

²³⁴ Maar, Michael: *Lolita und der deutsche Leutnant*. S. 64.

²³⁵ Vgl. Corino, Karl: Die doppelte Lolita. In: Rheinischer Merkur Nr. 16 vom 15. April 2004, S. 17.

²³⁶ Vgl. Appel, Alfred Jr.: *Notes*. S. 358. In: Nabokov: *The Annotated Lolita*. S. 319-457.

Literaturgeschichte rezipiert wird, und die „sogenannte Lichberg-Kontroverse, die aus dem Skandal um *Lolita* einen doppelten machte, gefährdete ernstlich Nabokovs Deifizierung.“²³⁷

Auch wenn es übertrieben scheint, von einer ‚Gefährdung der Deifizierung Nabokovs‘ zu sprechen, wie Markus Gasser es hier in seinem Aufsatz zum zweiten Nabokov’schen ‚Skandal‘ tut, so scheint das Aufsehen, das der Philologen-Streit erweckte, doch programmatisch für den Umgang mit zeitlosen Klassikern, deren Glanz vermeintlich zu erlöschen droht, sobald auch nur der leiseste Zweifel an ihrer Originalität erhoben wird. Als Vergleichsbeispiel kann hier Plagiatsvorwurf an Joanne K. Rowling dienen, deren *Harry Potter* sich, seinen sublim-literarischen Wert betreffend, zwar nicht mit Nabokov messen kann, einen Kult- und Popularitätsvergleich jedoch durchaus nicht zu scheuen braucht.

Rowling sah sich nun in einer ganz ähnlichen Situation wie Nabokov: angeblich hatte sie die 36 Seiten umfassende Erzählung *Willy The Wizard* des inzwischen verstorbenen, hierzulande wenig bekannten Autors Adrian Jacobs zum Quell der Inspiration ihres im Jahre 2000 erschienenen vierten *Harry Potter* Bandes, *Harry Potter and the Goblet of Fire*, gemacht. Die Parallelen zum ‚Fall Lichberg‘ sind auffallend: da wie dort muss sich ein mehrere Hundert Seiten langes Werk den Vergleich mit einer kurzen Erzählung gefallen lassen, da wie dort wird einem weltberühmten Autor resp. einer weltberühmten Autorin der Spiegel eines literaturgeschichtlich bislang belanglosen Gegenübers vorgehalten. Joanne K. Rowling ging letztendlich unbeschadet aus diesem Prozess hervor, doch würde auch Nabokov im Falle eines Prozess vom Verdacht des Plagiats freigesprochen werden?

Aufgrund des Territorialitätsprinzips muss jedenfalls davon ausgegangen werden, dass im Falle Nabokovs, der zur Zeit der Publikation *Lolitas* amerikanischer Staatsbürger war, nicht das deutsche UrhG zum Tragen gekommen wäre, sondern ein völkerrechtliches Urheberrechtsabkommen.

Folgt man dem Plagiatsverständnis Debora Weber-Wulffs, handelt es sich bei *Lolita* um ein strukturelles Plagiat: es gibt keine wörtlich übernommen Stellen, sondern einen gleichartigen, wenn auch umformulierten Plot. Zieht man die Plagiatskategorien Florian Fischers heran, kommt man zu der Feststellung, dass Nabokov möglicherweise

²³⁷ Gasser, Markus: Kindesmissbrauch und Plagiatsverdacht. S. 373.

„inhaltliche Bestandteile wie zum Beispiel Handlungsgefüge, Motive, Leitmotive, Ideen“²³⁸ nachgeformt hat.

Da es, soweit sind sich Feuilletons und Literaturwissenschaft größtenteils einig, undenkbar scheint, dass ein Autor solchen Formats wie Nabokov sich zu einem schnöden Abklatsch eines so wenig beachteten Werkes wie dem Lichbergs herablassen könnte, bleiben als mögliche Erklärungsversuche noch die beiden Kategorien Doppelschöpfung und Kryptomnesie – vorausgesetzt, man vertritt nicht ohnehin die Ansicht, dass jedwede Ähnlichkeit nicht einer plagiatorischen Nachahmung oder intertextueller Spurenlegung zu verdanken, sondern schlicht Zufall ist. Die Möglichkeit der Doppelschöpfung kann vernachlässigt werden, da hierfür zu wenige inhaltliche Überlappungen zu finden sind; ein in diese Richtung tendierender rechtlicher Disput wäre für Nabokov auch überaus ungünstig gewesen, da die Beweislast bei ihm gelegen hätte, und er vermutlich kaum hätte beweisen können, Lichbergs Werk nicht gekannt zu haben. Größere Bedeutung kommt der Kryptomnesie, der unbewussten Nachahmung, zu, wie bereits von Maar und Rosenbaum dargelegt wurde; rechtlich gesehen würde jedoch auch diese Variante Nabokov nicht weiterhelfen: wäre es tatsächlich zum Prozess gekommen, hätte ihn auch nicht der für Kryptomnesie charakteristische fehlende Vorsatz entlastet.

Aber auch trotz der angeführten Hinweise auf den unterschiedlichen Charakter der beiden Werke hätte Nabokov wohl nicht glaubhaft darlegen können, die Prä-*Lolita* nicht gelesen zu haben, zu beweiskräftig scheinen die Hinweise auf Gemeinsamkeiten in den Biografien der beiden Schriftsteller und, aus juristischer Sicht, möglicherweise auch die inhaltlichen Übereinstimmungen ihrer Werke.

Betrachtet man nun den literaturtheoretischen Standpunkt in Gestalt der Intertextualitätsdebatte, ergibt sich ein völlig anderes Bild: Julia Kristeva geht etwa davon aus, dass sich Text durch Text vollzieht: ohne älteren Text kann es keinen jüngeren Text geben, da der ältere den jüngeren ‚nährt‘. Für den Plagiatsdiskurs bedeutet ihre extensive Intertextualitätsvorstellung, dass es aufgrund der endlosen Bezugnahme auf andere Quellen keine rechtliche Handhabe gegen den Diebstahl geistigen Eigentums geben könne.

²³⁸ Fischer: Das Literaturplagiat. S. 21.

Genettes Hypertextualitätstheorie ist der Überwindung der Problematik zwischen juristischen und literaturtheoretischen Differenzen bereits nützlicher; Hypertextualität per se ist zwar ein „universeller Aspekt der Literarität: Es gibt kein literarisches Werk, das nicht, in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein anderes erinnert; in diesem Sinne sind alle Werke Hypertexte.“²³⁹ Innerhalb dieser Kategorie unterscheidet er allerdings zwischen verschiedenen Subgattungen, von denen die Nachbildung strukturell dem Plagiat entspricht.

Die *Lolita*’sche Problematik liegt nun darin, dass sie weder als Nachbildung durchgeht, da ihr der hierfür notwendige Plagiatscharakter fehlt, noch als intertextuelles System Erfolg hat, denn:

Das Spiel mit der Intertextualität funktioniert indes nur, wenn die Anspielungen sich auf international bekannte literarische Größen beziehen, und nicht auf einen Schreiber, dessen Prosa nach wenigen Jahren selbst in seinem eigenen Land vergessen und verschüttet war à la Lichberg.²⁴⁰

Intertextuell im puristischsten Sinne ist sie allerdings: als ‚melting pot‘ vieler verschiedener Ur-*Lolitas*, da, es wurde bereits erwähnt, weder der Plot vom älteren Mann, der sich in ein junges Mädchen verliebt, noch der signifikante Name literarische Nova darstellen.

Helene Hegemann, deren „Laxheit in Fragen geistigen Eigentums“²⁴¹ der Bertolt Brechts um nichts nachsteht, griff den Intertextualitätsbegriff auf, um die Plagiatsvorwürfe, denen sie sich durch ihr Erstlingswerk *Axolotl Roadkill* ausgesetzt sah, abzuwehren. Der Erste, dem die Parallelen zwischen Hegemanns literarischem Debüt und dem 2009 unter dem Pseudonym Airen erschienenen Roman *Strobo* auffielen, war der deutsche Blogger Deef Pirmasens, der am 5. Februar 2010 seine Beobachtungen veröffentlichte²⁴². Galt sie zuvor noch als literarisches Wunderkind, teilte sich die Literaturszene nach dieser Entdeckung in zwei Lager: die einen kritisierten Hegemann ob ihres Vorgehens aufs Schärfste, die anderen plädierten dafür, den Vorfall als einen der Jugend vorbehaltenen Fauxpas zu werten und den Skandal ad

²³⁹ Genette: Palimpseste. S. 20.

²⁴⁰ Corino, Karl: Die doppelte Lolita.

²⁴¹ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke Band 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp (Werkausgabe in 20 Bänden) 1967. S. 100.

²⁴² Vgl. Pirmasens, Deef: Axolotl Roadkill: Alles nur geklaut? In: die gefühlskonserve. betreutes lesen mit deef pirmasens vom 5. Februar 2010. Eingesehen unter: <http://www.gefuehlskonserve.de/axolotl-roadkill-alles-nur-geklaut-05022010.html> am 2. Oktober 2010.

acta zu legen. Hegemann selbst äußerte sich zwei Tage später selbst in einer Presseerklärung:

Inhaltlich finde ich mein Verhalten und meine Arbeitsweise aber total legitim und mache mir keinen Vorwurf, was vielleicht daran liegt, dass ich aus einem Bereich komme, in dem man auch an das Schreiben von einem Roman eher regiemäßig drangeht, sich also überall bedient, wo man Inspiration findet. Originalität gibt's sowieso nicht, nur Echtheit.²⁴³

An anderer Stelle berief sie sich auf die Intertextualitätstheorie: „Es geht hier nicht um Plagiarismus, sondern um Intertextualität - ein Arbeitsverfahren, das sehr viele Künstler benutzen.“²⁴⁴ Diese Überzeugung findet man auch am Ende eines knapp sechsseitigen Anhangs der vierten Auflage von *Axolotl Roadkill*, der alle von Hegemann verwendeten Quellen offenlegt und der mit den Worten schließt: „Dieser Roman folgt in Passagen dem ästhetischen Prinzip der Intertextualität und kann daher weitere Zitate enthalten. [...]“²⁴⁵

Tatsächlich lässt sich nicht leugnen, dass intertextuelle Verweise in der Literatur Gang und Gäbe sind, inzwischen gar als Merkmal bestimmter literarischer Strömungen gelten – man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an die Gattung der postmodernen Literatur – doch Helene Hegemann scheint sich der Kluft, die zwischen Plagiat, also der wörtlichen, nicht gekennzeichneten Übernahme, und Intertextualität, dem bloßen Verweis, liegt, nicht bewusst zu sein.

Insgesamt scheint es, als würde die ‚Plagiatsakzeptanz‘ in der Gesellschaft steigen; trotz der sich als richtig erwiesenen Vorwürfe gegen Helene Hegemann wurde beispielsweise ihre Nominierung für den Preis der Leipziger Buchmesse nicht zurückgezogen – obschon sie trotzdem leer ausgegangen ist. Und trotz der großen Anzahl ihrer Kritiker, fanden sich doch mindestens ebenso viele Verfechter und Fürsprecher des Literaturplagiats als progressiver Kunstform, die anhand der Aufzählung literaturgeschichtlicher Granden wie etwa Alfred Döblin, denen man ebenso

²⁴³ Unbekannter Autor: „Axolotl Roadkill“: Helene Hegemann und Ullstein Verlegerin Dr. Siv Bubitz antworten auf Plagiatsvorwurf. In: BuchMarkt. Das Ideenmagazin für den Buchhandel vom 7. Februar 2010. Eingesehen unter: <http://www.buchmarkt.de/content/41393-axolotl-roadkill-helene-hegemann-und-ullstein-verlegerin-dr-siv-bublitz-antworten-auf-plagiatsvorwurf.htm> am 2. Dezember 2010.

²⁴⁴ Unbekannter Autor: Ullstein Verlag erwirbt nachträglich Abdruckrechte. In: Die Zeit Online vom 11. Februar 2010. Eingesehen unter: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-02/plagiat-verlag-hegemann-rechte> am 2. Dezember 2010.

²⁴⁵ Hegemann, Helene: *Axolotl Roadkill*. 4. Auflage. Berlin: Ullstein 2010.

Plagiatsstricke drehen könne, eine Legitimation für Hegemanns Handeln finden wollen; Man kann von „kreativen Samplings“²⁴⁶ lesen, von der „Unbedarftheit“²⁴⁷ einer jungen Frau, deren eigenes Talent talentlose Neider auf den Plan ruft, die ihr Stück vom Kuchen abhaben wollen.

Tatsächlich scheint dieses letzte Argument generell ins Schwarze zu treffen: auch der Literaturwissenschaftler Erhard Schütz stellt fest, dass Plagiatsvorwürfe gerne erhoben werden,

um die Öffentlichkeit auf sich aufmerksam zu machen. Deshalb sind besonders Erfolgsautoren von entsprechenden Versuchen betroffen [...]. Juristisch nachgewiesene Verletzungen des Urheberrechts sind keineswegs selten, wesentlich häufiger sind aber die juristisch folgenlosen öffentlichen Skandalisierungen.²⁴⁸

Allerdings scheint diese Beobachtung im Fall Airen vs. Hegemann zu süffisant, da Hegemann zweifellos unsauber arbeitete und anschließend versuchte, sich unter Zuhilfenahme des Intertextualitätsbegriffs herauszuwinden. Umgelegt auf die Plagiatsdebatte um Joanne K. Rowling, die im Falle einer Verurteilung immerhin 500 Millionen Pfund hätte zahlen müssen, greift das Argument allerdings durchaus. Was Lichberg angeht, scheint es angesichts fehlender Erben und der Tatsache, dass die Fehde literaturwissenschaftlicher Art war, überflüssig, darüber nachzudenken, doch hypothetisch scheint der Fall ähnlich gelagert und so kann man davon ausgehen, dass potentielle Erben bloß auf eine Nutznießerschaft am Erfolg des berühmten Nachkommens spekuliert hätten. Allerdings herrscht kein Zweifel daran, dass sie leer ausgegangen wären, denn selbst für Skeptiker kann sich kein hinreichend begründeter Verdacht auf Diebstahl geistigen Eigentums ergeben; angesichts der Summe der übereinstimmenden Kleinigkeiten scheint es allerdings beinahe gewiss, dass Nabokov Lichbergs Novelle zumindest kannte:

²⁴⁶ Haas, Daniel: Kreativität ohne Reinheitsgebot. Debatte um Bestseller-Autorin Hegemann In: Der Spiegel Online vom 8. Februar 2010. Eingesehen unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,676570,00.html> am 2. Dezember 2010.

²⁴⁷ Lovenberg, Felicitas von: Originalität gibt es nicht – nur Echtheit. Vorwürfe gegen Helene Hegemann. In: FAZ Online vom 8. Februar 2010. Eingesehen unter: <http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~E2554FF3EE0594DA09A14DAAF6A135A68~ATpl~Ecommon~Scontent.html> am 2. Dezember 2010.

²⁴⁸ Schütz, Erhard: Plagiat. S. 294. In: Schütz, Erhard u.a. (Hrsg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005. S. 293-296.

Man hat darüber spekuliert, wie lange ein Schimpanse blindlings in die Tasten einer Schreibmaschine greifen müsste, um die erste Seite der ‚Leiden des jungen Werthers‘ zustande zu bringen. So unwahrscheinlich dies überhaupt ist, so unwahrscheinlich ist es auch, dass Nabokov ohne jede Kenntnis der Lichbergschen ‚Lolita‘ gewesen sei.²⁴⁹

²⁴⁹ Corino, Karl: Die doppelte Lolita.

E) Nachwort

Das Spektrum der Skandale ist mit dieser Arbeit noch lange nicht abgedeckt, zu viele kontroverse Themen und Autoren gibt es, die, ob gewollt oder nicht, über das Potential verfügen, literarische Reibereien zu entfachen. Den hier behandelten Werken ist jedenfalls gemein, dass sie – wenn schon nicht ausnahmslos in juristischem Sinne, wie an *Esra* demonstriert wurde – in den Augen der Öffentlichkeit inzwischen Amnestie genießen.

Die heikle moralistisch geprägte Ausgangslage, in der sich etwa pornografische Literatur noch vor wenigen Jahrzehnten befand, hat sich dank der moralischen Metamorphose in Akzeptanz aufgelöst, so dass ihre Autoren kaum mehr befürchten müssen, als Nestbeschmutzer aus den Bücherregalen verbannt zu werden. Auch Henry Miller hat sich seines Rufs als sittenloser Missetäter entledigt und wird inzwischen als einer der bemerkenswertesten Autoren seines Genres verstanden.

Obwohl der Urheberrechtsdiskurs im Internet-Zeitalter neue Brisanz erfahren hat, scheint innerhalb des Literaturbetriebs Kulanz zu herrschen. Wie am Beispiel Helene Hegemanns gesehen, stigmatisiert auch der Plagiatsvorwurf nicht in einem Maße, dass ertappte Autoren fortan ein Leben in Schande führen müssen, wobei das wohl in erster Linie davon abhängt, in welchem Ausmaß plagiiert wurde. Außerdem lässt sich beobachten, dass Fehden wegen Urheberrechtsverletzungen - zumindest literaturintern – eher medial, nicht vor dem Richter ausgetragen werden, was vielleicht tatsächlich nicht zuletzt mit Erhard Schütz' Beobachtung zusammenhängt, dass es den ‚Bestohlenen‘ eher darum geht, ihren Teil des Ruhms einzufordern.

Was bleibt, ist das persönliche literarische Foul, das vor den Richter getragen wird; aber auch innerhalb dieses Bereichs lässt sich beobachten, dass die Kunstszene – und die mediale Öffentlichkeit – Gnade walten lassen; tatsächlich ist es so, dass Prozesse wegen der Verletzung des Persönlichkeitsrechts Misserfolgen gleichkommen, sofern es den Klägern wirklich um ihre Privatsphäre geht, da gerade in die Öffentlichkeit getragene Gerichtsverhandlungen die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Dinge lenkt, die eigentlich geheim bleiben sollten.

Angesichts der zahllosen Möglichkeiten, Literatur in Kontroversen einzubetten, versteht sich diese Arbeit jedoch bloß als Umriss einiger möglicher Skandaldiskurse. Sieht man über den literarischen Tellerrand hinaus, erblickt man möglicherweise viele weitere

Skandälchen und Skandale, die nicht zwangsläufig textimmanent, sondern auch im literarischen Dunstkreis stattfinden; in diesem Zusammenhang denke man etwa an den Aufschrei, der im Jahre 2006 durch die Medien ging, nachdem bekannt wurde, dass Peter Handke trotz seiner streitbaren Einstellung zu Slobodan Milošević den mit 50.000 € dotierten Heinrich-Heine-Preis der Stadt Düsseldorf bekommen sollte, und das spätere Kräftemessen zwischen dem Düsseldorfer Stadtrat und den Jurymitgliedern.

Auch das Genre der Misery Lit, eine fiktive Subgattung der Autobiografie, deren Vertreter ihr vermeintlich tristes Leben schildern, eignet sich als Auslöser für öffentliche Indignation. Ihr vielleicht prominentester Repräsentant ist der Schweizer Bruno Dössekker, der unter dem Pseudonym Benjamin Wilkomirski seine Memoiren mit dem Titel *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948* veröffentlichte, in denen er eine Kindheit im Schatten des Nationalsozialismus und seine Internierung in zwei Konzentrationslagern schildert. Drei Jahre nach der Veröffentlichung traten erste Zweifel an seiner Geschichte auf, und schließlich wurde ein Sachverständiger damit beauftragt, die Wahrheit ans Licht zu bringen. Letztendlich wurde Dössekker nachgewiesen, alles erfunden zu haben. Der Fall wurde äußerst kontrovers diskutiert, was Nachahmer keineswegs davon abhielt, ein Stück des Publicity-Kuchens für sich zu beanspruchen: die Amerikanerin Laurel Rose Willson behauptete – nach ihrer ersten Autobiografie *Satan's Underground* (hier schreibt sie darüber, dass sie als Kind von Satanisten missbraucht wurde) – dass sie Benjamin Wilkomirski alias Bruno Dössekker in einem Konzentrationslager kennengelernt hätte.

Es gibt noch zahllose weitere Beispiele, die in der Vergangenheit den staatlichen oder gesellschaftlichen Unmut auf sich gezogen haben; was abschließend zu sagen bleibt, ist, dass im Sinne der Kunstfreiheit hoffentlich auch weiterhin das im Lawrence'schen Sinne individuelle Ich von Richtern, Journalisten und Publikum über literarisches Recht und Unrecht bestimmt, denn nur so ist literarische Vielfalt auch in Zukunft garantiert.

F) Bibliografie

1. Primärliteratur

- **Biller, Maxim:** Esra. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003
- **Hegemann, Helene:** Axolotl Roadkill. 4. Auflage. Berlin: Ullstein 2010
- **Lawrence, D.H.:** Lady Chatterley's Lover. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited 2007
- **Lichberg, Heinz von:** Lolita. In: Maar, Michael: Lolita und der deutsche Leutnant. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. S. 73-88
- **Miller, Henry:** Under the Roofs of Paris. Originally published under the title of *Opus Pistorum*. New York: Grove Press 1985
- **Nabokov, Vladimir:** The Annotated Lolita. Revised and updated. Ed., with pref., introd., and notes by Alfred Appel, Jr. New York [u.a.]: Vintage Books 1991
- **Nin, Anaïs:** Delta of Venus. London [u.a.]: Penguin Books 2000

2. Sekundärliteratur

2.1. Selbstständige Publikationen und Sammelwerke

- **Anz, Thomas:** Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998
- **Aristoteles:** Poetik. Übers. u. hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982
- **Aspetsberger, Friedrich (Hrsg.):** Beim Fremdgehen erwischt! Zu Plagiat und „Abkupfern“ in Künsten und Wissenschaft. Was sonst ist Bildung? Innsbruck: Studienverlag 2008
- **Bachleitner, Norbert:** Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans. Narr Studienbücher. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999
- **Barthes, Roland:** Le bruissement de la langue. Paris: Éditions du Seuil 1984
- **Becker, Bernhard von:** Fiktion und Wirklichkeit im Roman. Der Schlüsselprozess um das Buch „Esra“. Ein Essay. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006
- **Beisel, Daniel:** Die Kunstfreiheitsgarantie des Grundgesetzes und ihre strafrechtlichen Grenzen. Heidelberg: R. v. Drecker's Verlag 1997. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss. 1997
- **Brecht, Bertolt:** Gesammelte Werke Band 18. Schriften zur Literatur und Kunst 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp (Werkausgabe in 20 Bänden) 1967
- **Brockmeier, Peter; Kaiser, Gerhard R. (Hrsg.):** Zensur und Selbstzensur in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996
- **Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hrsg.):** Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985
- **Büchle, Manfred:** Urheberrecht im World Wide Web. Wien: LexisNexis Verlag 2002
- **Burtschell, Katrin:** Nobuyoshi Araki und Henry Miller - eine japanisch-amerikanische Analogie. Ein interdisziplinärer Ansatz über Absicht und Wirkung des Obszönen in Kunst und Literatur. Berlin [u.a.]: LIT Verlag 2009. Zugl.: Aachen, RWTH, Diss. 2007
- **Dankert, Birgit; Zechlin, Lothar (Hrsg.):** Literatur vor dem Richter. Beiträge zur Zensurfreiheit und Zensur. Nomos Verlagsgesellschaft: Baden-Baden 1988
- **Drosdowski, Günther u.a. (Hrsg.):** Duden. Das Fremdwörterbuch. 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 1990

- **Ferguson, Robert:** Henry Miller. A Life. London: Hutchinson 1991
- **Fischer, Florian:** Das Literaturplagiat – Tatbestand und Rechtsfolgen. Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag 1996
- **Genette, Gérard:** Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993
- **Hamburger, Käte:** Die Logik der Dichtung. 4. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 1994
- **Hubmann, Heinrich:** Urheber- und Verlagsrecht. Ein Studienbuch. 7. Auflage, bearb. v. Manfred Rehinder. München: C. H. Beck 1991
- **Ihwe, Jens (Hrsg.):** Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt/Main: Athenäum 1972
- **Iser, Wolfgang:** Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. 4. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994
- **Iser, Wolfgang:** Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. 2. Auflage. Konstanz: Universitätsverlag 1971
- **Kersnowski, Frank L.; Hughes, Alice (Hrsg.):** Conversations with Henry Miller. Mississippi: University Press 1994
- **Kucsko, Guido:** Österreichisches und europäisches Urheberrecht. Einführung und Textsammlung. 4. Auflage. Wien: Manz 1996
- **Lawrence, D. H.:** Sex, Literature and Censorship. Essays, edited by Harry T. Moore. New York: Twayne Publishers 1953
- **Maar, Michael:** Lolita und der deutsche Leutnant. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005
- **Mann, Thomas:** Reden und Aufsätze 2. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band X. Oldenburg: S. Fischer Verlag 1960
- **Martinez, Matias; Scheffel, Michael:** Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München: C. H. Beck 2007
- **Miller, Henry:** My Life and Times. London: Pall Mall Press 1972
- **Neuhaus, Stefan; Holzner, Johann (Hrsg.):** Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007
- **Schäfer, Frank:** Zensierte Bücher. Verbotene Literatur von Fanny Hill bis American Psycho. Erfstadt: Area Verlag 2007
- **Schury, Gudrun:** Wer nicht sucht, der findet. Zufallsentdeckungen in der Wissenschaft. Frankfurt/Main: Campus 2006
- **Schütz, Erhard u.a. (Hrsg.):** Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005
- **Sontag, Susan:** Styles of Radical Will. New York: Picador 2002
- **Squires, Michael u. Talbot, Lynn K.:** Living at the Edge. A Biography of D. H. Lawrence & Frieda von Richthofen. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 2002
- **Ohmer, Anja:** Gefährliche Bücher? Zeitgenössische Literatur im Spannungsfeld zwischen Zensur und Kunst. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2000
- **Van Uffelen, Herbert; Seidler, Andrea (Hrsg.):** Erotik in der europäischen Literatur. Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle. Wien: Praesens Verlag 2007
- **Vogt, Jochen:** Einladung zur Literaturwissenschaft. 6. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008

- **Zembylas, Tasos (Hrsg.):** Kunst und Politik. Kunstfreiheit – Geschlechterassymetrie. Innsbruck u.a.: Studienverlag 2000
- **Zimmer, Dieter E.:** Wirbelsturm Lolita. Auskünfte zu einem epochalen Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2008

2.2. Unselbstständige Publikationen

- **Bachleitner, Norbert:** Die Zensur erotischer Literatur. Am Beispiel von Madame Bovary, Ulysses und Lolita. In: Van Uffelen; Seidler (Hrsg.): Erotik in der europäischen Literatur. S. 111-138
- **Bachleitner, Norbert:** Lesen wie ein Zensor. Zur österreichischen Zensur englischer und französischer Erzählliteratur im Vormärz. In: Brockmeier, Peter; Kaiser (Hrsg.): Zensur und Selbstzensur in der Literatur. S. 107-126
- **Barthes, Roland:** La mort de l'auteur. In: Barthes: Le bruissement de la langue. S. 61-67
- **Böning, Marietta:** Wer ist der Urheber, wenn wir den Autor durchstreichen? Zur Frage der Kompatibilität erkenntniskritischer und urheberrechtlicher Ansprüche an Autorschaft. In: Aspetsberger (Hrsg.): Beim Fremdgehen erwischt! S. 158-177
- **Chotjewitz, Peter O.:** Der Plagiatsvorwurf als Eingriff in die Freiheit der Literatur. In: Dankert; Zechlin (Hrsg.): Literatur vor dem Richter. S. 331-341
- **Gasser, Markus:** Kindesmissbrauch und Plagiatsverdacht. Der doppelte Skandal um Vladimir Nabokovs „Lolita“. S. 374. In: Neuhaus; Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. S. 368-377
- **Glaser, Horst Albert:** Die Unterdrückung der Pornographie in der Bundesrepublik – Der sogenannte Mutzenbacher-Prozeß. In: Brockmeier, Peter; Kaiser (Hrsg.): Zensur und Selbstzensur in der Literatur. S. 289-306
- **Hielscher, Martin:** Bilse, Biller und das Ich. Der radikale Roman und das Persönlichkeitsrecht. In: Neuhaus; Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. S. 686-694
- **Kristeva, Julia:** Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. S. 345-375
- **Ladenthin, Volker:** Literatur als Skandal. In: Neuhaus; Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. S. 19-28
- **Lawrence, D. H.:** A Propos of Lady Chatterley's Lover. In: Lawrence: Sex, Literature and Censorship. S. 89-122
- **Lawrence, D. H.:** Pornography and Obscenity. In: Lawrence: Sex, Literature and Censorship. S. 69-88
- **Luf, Gerhard:** Kunstfreiheit. Aufgabe oder Überforderung des Rechts? In: Zembylas (Hrsg.): Kunst und Politik. S. 21-33
- **Mann, Thomas:** Bilse und ich. In: Mann: Reden und Aufsätze. S. 9-22
- **Moritz, Rainer:** Wer treibt die Sau durchs Dorf? Literaturskandale als Marketinginstrument. In: Neuhaus; Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal. S. 54-62
- **Schütz, Erhard:** Plagiat. In: Schütz, Erhard u.a. (Hrsg.): Das BuchMarktBuch. S. 293-296
- **Sontag, Susan:** The Pornographic Imagination. In: Sontag: Styles of Radical Will. S. 35-73
- **Wolfe, Bernard:** Playboy Interview: Henry Miller. In: Kersnowski; Hughes (Hrsg.): Conversations with Henry Miller. S. 79-98

2.3. Zeitungsartikel

2.3.1. Print

- **Bax, Daniel:** Eine Niederlage der Literatur. Das Verbot des Romans „Esra“ trifft nicht nur Maxim Biller. In: taz vom 13. Oktober 2007
- **Corino, Karl:** Die doppelte Lolita. In: Rheinischer Merkur Nr. 16 vom 15. April 2004
- **Dieckmann, Dorothea:** Schlüssellochroman. Maxim Biller besichtigt das wahre Leben. In: NZZ Nr. 65 (Internationale Ausgabe) vom 19. März 2003
- **Durm, Martin:** Die Justiz und das „Opus“. Stunde der wahren Gefühle. In: Die Zeit Nr. 19 vom 5. Mai 1989
- **Greiner, Ulrich:** Die Rechte der Person. Neuer Streit um Maxim Billers „Esra“. In: Die Zeit Nr. 31 vom 27. Juni 2006
- **Hartwig, Ina:** „Lo. Li. Ta.“, süßes Wesen. Nabokovs Vorlage & die Folgen. In: Frankfurter Rundschau vom 14. April 2004
- **Kämmerlings, Richard:** Halbe Hemden, frisch gestärkt. Mit offener Brust dem Stier entgegen: Maxim Billers neuer Roman „Esra“ packt die Liebe bei den Hörnern. In: FAZ Nr. 51 vom 1. März 2003
- **Kämmerlings, Richard:** Kann Dichtung dem Leben schaden? In: FAZ Nr. 4 vom 5. Januar 2007
- **Kämmerlings, Richard:** Kunstperson. Schlüsselfrage: Was den Fall Maxim Biller kompliziert macht. In: FAZ Nr. 93 vom 22. April 2003
- **Kehlmann, Daniel:** Ein Autor wird vernichtet. In: FAZ Nr. 169 vom 24. Juli 2006
- **Kirchner, Gerhard:** Robotersex. Aus Henry Millers Nachlaß. In: FAZ vom 2. Juni 1984
- **Maar, Michael:** Lolitas spanische Freundin. In: FAZ Nr. 100 vom 28. April 2004
- **Maar, Michael:** Was wußte Nabokov? In: FAZ Nr. 67 vom 19. März 2004
- **Raddatz, Fritz J.:** Dichtung ist Wahrheit. Maxim Billers Roman „Esra“ darf nicht verboten werden. In: FAZ Nr. 13 vom 30. März 2003
- **Schalko, David:** Lachen mit Petzner – Vielen Dank für die Klage! Zur Rechtslogik eines „Lebensmenschen“, der zur Romanfigur wurde und nun auf Entschädigung klagt. In: Der Standard vom 19. Februar 2010
- **Winkler, Willi:** Schlägt die Wende endlich durch? Staatsanwälte küssen nicht. Wie und zu welchem Ende an Büchern Exempel statuiert werden In: Die Zeit Nr. 44 vom 24. Oktober 1986
- **Wittstock, Uwe:** Kein Geld für „Esra“. In: Die Welt Nr. 275 vom 25. November 2009
- **Wittstock, Uwe:** Lolita ist eigentlich viel älter. Jetzt wurde eine unbekannte Vorläufer-Erzählung zu Vladimir Nabokovs berühmtem Roman entdeckt. In: Die Welt Nr. 68 vom 20. März 2004
- **Wittstock, Uwe:** Wenn Richter über Romane richten. Literaturprozess ohne Sachverständige: Ein Gutachten fordert die Aufhebung des Verbots von Maxim Billers Roman „Esra“. In: Die Welt Nr. 136 vom 14. Juni 2007
- **Wittstock, Uwe:** Wir müssen draußen bleiben. Maxim Biller schreibt mit „Esra“ einen altmeisterlichen und doch zeitgenössischen Liebesroman. In: Die Welt Nr. 51 vom 01. März 2003
- **Zeeb, Hartmut:** Pornographie, Kunst und geistiger Anspruch. In: TAZ Nr. 2786 vom 18. April 1989
- **Zimmer, Dieter E.:** Die doppelte Lolita. In: Die Zeit Nr. 18 vom 22. April 2004

- **Unbekannter Autor:** Eine richtige Entdeckung. Interview mit Marcel Reich-Ranicki. In: Der Spiegel Nr. 13 vom 22. März 2004
- **Unbekannter Autor:** Immer nur das eine. In: Der Spiegel Nr. 14 vom 2. April 1984. S. 243
- **Unbekannter Autor:** So etwas wie ein moralisches oder unmoralisches Buch gibt es nicht. In: Bonner General-Anzeiger vom 4. März 1988. Stadtausgabe Bonn.
- **Unbekannter Autor:** Prozeß um Skandalbuch. In: Der Spiegel Nr. 15 vom 10. April 1989.
- **Unbekannter Autor:** Fall „Esra“. Solidarität mit Maxim Biller. FAZ Nr. 29 vom 23. Juli 2006

2.3.2. Online (Die Links wurden am 2. März 2011 letztmals überprüft)

- **Alberge, Darya:** Nabokov's son rejects plagiarism allegation. In: The Times Online vom 2. April 2004. Eingesehen unter:
<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/article1054740.ece>
- **Feldmann, Joachim:** Bilse & Biller. Gerichte sollten sich aus Kunstfragen heraushalten. In: Der Freitag Online vom 24. Oktober 2003. Eingesehen unter:
<http://www.freitag.de/2003/44/03441102.php>
- **Freund, Wieland:** „Esra-Urteil“: Eine „Affenschande“. In: Die Welt Online vom 12. Oktober 2007. Eingesehen unter:
<http://www.welt.de/debatte/kommentare/article6070288/Esra-Urteil-Eine-Affenschande.html>
- **Haas, Daniel:** Kreativität ohne Reinheitsgebot. Debatte um Bestseller-Autorin Hegemann. In: Der Spiegel Online vom 08. Februar 2010. Eingesehen unter:
<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,676570,00.html>
- **Janisch, Wolfgang:** Urteil gegen Maxim Billers Roman: Ohrfeige für die Kunstfreiheit. In: Westdeutsche Zeitung Online vom 12. Oktober 2007. Eingesehen unter:
<http://www.wz-newsline.de/?redid=179260>
- **Lovenberg, Felicitas von:** Originalität gibt es nicht – nur Echtheit. Vorwürfe gegen Helene Hegemann. In: FAZ Online vom 08. Februar 2010. Eingesehen unter:
<http://www.faz.net/s/RubD3A1C56FC2F14794AA21336F72054101/Doc~E2554FF3EE0594DA09A14DAAF6A135A68~ATpl~Ecommon~Scontent.html>
- **Noel-Tod, Jeremy:** The great Lolita rip-off. In: The Sunday Telegraph Online vom 13. November 2005. Eingesehen unter:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3647907/The-great-Lolita-rip-off.html>
- **Rosenbaum, Ron:** New Lolita Scandal! Did Nabokov Suffer From Cryptomnesia? In: The New York Observer Online vom 18. April 2004. Einsehen unter:
<http://www.observer.com/node/49111>
- **Unbekannter Autor:** „Axolotl Roadkill“: Helene Hegemann und Ullstein Verlegerin Dr. Siv Bubitz antworten auf Plagiatsvorwurf. In: BuchMarkt. Das Ideenmagazin für den Buchhandel vom 07. Februar 2010. Eingesehen unter:
<http://www.buchmarkt.de/content/41393-axolotl-roadkill-helene-hegemann-und-ullstein-verlegerin-dr-siv-bublitz-antworten-auf-plagiatsvorwurf.htm>

- **Unbekannter Autor:** Die Zeiten und Stimmungen ändern sich. Interview mit Kiepenheuer & Witsch-Verleger Helge Machow zum Urteil des Bundesverfassungsgericht gegen „Esra“. In: Börsenblatt. Online-Magazin für den deutschen Buchhandel vom 13. Oktober 2007. Eingesehen unter: <http://www.boersenblatt.net/169604/>
- **Unbekannter Autor:** „Lolita“-Vorläufer entdeckt. Hat Nabokov abgekupfert? In: Der Spiegel Online vom 19. März 2004. Eingesehen unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,291400,00.html>
- **Unbekannter Autor:** Schalko-Buch: OLG lässt Stefan Petzner abblitzen. In: Der Standard Online vom 13. September 2010. Eingesehen unter: <http://derstandard.at/1282979571162/Klage-gegen-Weisse-Nacht-Schalko-Buch-OLG-laesst-Stefan-Petzner-abblitzen>
- **Unbekannter Autor:** Ullstein Verlag erwirbt nachträglich Abdruckrechte. In: Die Zeit Online vom 11. Februar 2010. Eingesehen unter: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-02/plagiat-verlag-hegemann-rechte>

2.4. Gerichtsurteile

2.4.1. Print

- OLG München, Urteil vom 23. Juli 2003 - 21 U 2918/03. In: NJW-RR 2003
- LG München I, Urteil vom 23. April 2003 – 9 O 3969/03. In: ZUM 2003
- LG München I, Urteil vom 15. Oktober 2003 – 9 O 11360/03. In: ZUM 2004
- BGH, Urteil vom 21. Juni 2005 – VI ZR 122/04. In: NJW 2005
- OLG München, Urteil vom 8. Juli 2008 – 18 U 2280/08. In: ZUM 2008
- BGH, Urteil vom 24. November 2009 – VI ZR 219/08 In: NJW 2010

2.4.2. Online (Die Links wurden am 2. März 2011 letztmals überprüft)

- BVerfGE 30, 173 – Mephisto. Eingesehen unter: <http://www.servat.unibe.ch/dfr/bv030173.html#Rn066>
- BVerfG, 1 BvR 1783/05 vom 13.6.2007, Absatz-Nr. (1 - 151). Eingesehen unter: http://www.BVerfG.de/entscheidungen/rs20070613_1bvr178305.html

2.5. Andere Internetquellen (Die Links wurden am 2. März 2011 letztmals überprüft)

- Biller, Maxim: Stellungnahme zum Prozess um Esra. Verfasst für das Landgericht München. Eingesehen unter: <http://volltext.net/magazin/magazindetail/article/160/>
- „Esra“ auf Amazon Marketplace. Eingesehen unter: http://www.amazon.de/gp/offer-listing/3462032135/ref=dp_olp_used?ie=UTF8&qid=1296089345&sr=8-1&condition=used
- Aufgaben und Angebote der Bundesprüfstelle. Eingesehen unter: <http://www.bundespruefstelle.de/bpjm/die-bundespruefstelle.html>
- Schroeder, Friedrich-Christian: Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit. Heidelberg: C.F. Müller. (Reihe: Juristische Studiengesellschaft Karlsruhe) 1992. Zitiert nach: Ingelfinger, Antonia u. Penkwitt, Meike: Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie. Eingesehen unter: http://www.zag.uni-freiburg.de/fff/zeitschrift/band15/ffs15_einleitung.pdf
- Rowohlt Verlagschronik 1950-1959. Eingesehen unter: http://www.rowohlt.de/sixcms/detail.php?template=rr_verlag_ueber_uns_chronik_detail&id=2679285

- BVerfG – Pressestelle: Schutz der Intimsphäre setzt der Kunstfreiheit Grenzen. Pressemitteilung Nr. 99/2007 vom 12. Oktober 2007. Eingesehen unter: <http://www.BVerfG.de/pressemitteilungen/bvg07-099.html>
- Weber-Wulff, Debora: Fremde Federn finden. Eingesehen unter: <http://plagiat.htw-berlin.de/ff/tag/literatur>
- Toffler, Alvin: Interview mit Vladimir Nabokov für den Playboy, 1964. Eingesehen unter: <http://lib.ru/NABOKOW/Inter03.txt>
- Couturier, Maurice: Lolita et la France. Eingesehen unter: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutlol3.htm>
- Pirmasens, Deef: Axolotl Roadkill: Alles nur geklaut? In: die gefühlskonserve. betreutes lesen mit deef pirmasens vom 5. Februar 2010. Eingesehen unter: <http://www.gefuehlskonserve.de/axolotl-roadkill-alles-nur-geklaut-05022010.html>

Abstract

Ausgehend von der Frage, innerhalb welchen theoretischen Kontextes Literatur skandalisiert wird, beschäftigt sich diese Diplomarbeit mit drei Varianten von literarischen Verstößen, die nicht nur innerhalb der Literaturwissenschaft für Aufruhr sorgten.

Zum einen soll dabei die seit Jahrhunderten in juristische Konflikte verwickelte pornografische Literatur behandelt werden, repräsentiert durch Henry Millers vorwiegend juristisch skandalisiertes Werk *Opus Pistorum*. In diesem Kapitel werden juristische und kulturwissenschaftliche Wertungen von Pornografie beleuchtet, um die Erkenntnisse anschließend auf *Opus Pistorum* umzulegen.

Darauf folgt der Diskurs um die literarische Verletzung des Persönlichkeitsrechts, festgemacht an Maxim Billers *Esra*. Nach einer Übersicht der wichtigsten Gesetze zu dieser Thematik wird der literaturtheoretische Teil mit der Unterscheidung zwischen faktualer und fiktionaler Erzählung sowie Erläuterungen zum Schlüsselroman *Schlüsselroman* behandelt.

Abschließend wird Nabokovs *Lolita*, das sich im Jahre 2004 dem Vorwurf ausgesetzt sah, ein Plagiat der heute weitestgehend unbekannten, gleichnamigen Novelle Heinz von Lichbergs zu sein, in das theoretische Gefüge aus Erläuterungen zum Urheberrechtsgesetz und Plagiatsbegriff sowie ihrem Verhältnis zur Intertextualität gebettet.

Curriculum Vitae

1982 geboren in Wien

1988 – 1992 Volksschule Scheibenberggasse

1992 – 2000 Neusprachliches Realgymnasium Haizingergasse

2000 – Matura

2000 – 2002 Publizistik & Kommunikationswissenschaft, Sprachwissenschaft

seit 2003 Vergleichende Literaturwissenschaft (Schwerpunkt Deutsche Philologie)

Sprachkenntnisse:

Deutsch: Muttersprache

Rumänisch: Muttersprache

Englisch: Wort und Schrift

Französisch: Grundkenntnisse